

A. POLIŃSKI.



MONIUSZKO.

— POLIŃSKI. MONIUSZKO. —

Panno Bob. Piankówsce, na pamiątkę  
wspólnej pracy nad „Morsimurką” wniejczy,  
składa

A. Polimski

Warszawa 3 listopada 1913.

23



**MONIUSZKO.**

801  
A. Poliński.

# MONIUSZKO.

Liczbę  
Krapkowie, 22.5.1956r.

Nakładem Księgarni Leona Idzikowskiego.  
Kijów, 1914. Warszawa,  
Kreszczatyk 29. Marszałk. 119.  
Kraków S. A. Krzyżanowski.



Ktoś powiedział, że wielki talent jest tem w narodzie, czem serce w człowieku: organem czucia. Każdy prąd żywszy on najprędzej i najmocniej odczuwa, w nim skupia się życie ogółu i najsilniej pulsuje.

Jeśli ten aforyzm da się zastosować wogóle do wszystkich ludzi genialnych, to już chyba najlepiej do owych mistrzów żywego słowa, których zowią „Miljon, bo cierpią za miliony“, jak i do mistrzów sztuki muzycznej, którzy, że władają sprawniej od innych muzyczną mową narodową, najłatwiej do narodu przemówić, jego uczucia wyczuć subtelniej, a wymogi estetyczne najzupełniej zaspokoić potrafią.

Zato właśnie otrzymują, od swego społeczeństwa tytuł specjalny, a zaszczytny; piewów narodowych, a ich kompozycje nazwę muzyki narodowej.—

Zdolność wytwarzania takiej muzyki nie zawsze jest zależna od natchnienia — choć

to najpotężniejszy żywioł w sztuce — i niezawsze od gorliwości studjów, lubo dobra wola oraz praca w tym kierunku, wcale dobre wydawały owoce. Talent to specjalny. Trzeba z nim przyjść na świat. Stąd bardzo rzadki.

Czy muzyka powinna snuć swój wątek z pierwiastków rodzinnych, czy ogólnych? Czy inna jest estetyka np. niemiecka niż polska lub francuska? Czy prawa piękna zyskują lub tracą na przepuszczeniu ich przez filtr zwyczajów, upodobań, tradycji, całej wreszcie charakterystyki miejscowej?

Oto kwestja, którą jeszcze przed czterema blisko dziesiątkami lat poruszył przypadkiem Wileczyński („Stanisław Moniuszko“) a później Kleczyński przed ówierć wiekiem. Wywołała ona w ówczesnym gronie muzyków warszawskich sprzeczkę po dziś dzień niezalutwioną. I podobno nigdy zalutwiona nie będzie: dotyczy bowiem upodobań i gustów ludzkich, które, jako takie, w myśl maksymy starołacińskiej; *de gustibus non est disputandum*, żadnym teorjom nie podlegają. Mogli sobie niemcy wytworzyć własną szkołę muzyczną, mogli urobić sobie również własną francuzi, włosi, rosjanie, mieszkańcy Skandynawji i Węgier, lecz to jeszcze nie zobowiązuje nas — według zdania wie-

lu — do wyrobienia własnej szkoły polskiej, lubo pod tym względem mieliśmy już zapoczątkowanie świetne.

Ze stanowiska absolutnej teorji — mówili jedni -- narodowość wydaje się zbyteczną. Teorja, to jak matematyka: twierdzenie, że dwa razy dwa — cztery, jest uznawane za prawdziwe, zarówno w Warszawie, jak w Honolulu. Podobnie kwinty równoległe jednako są wzbraniane we wszystkich uczelniach muzycznych Europy. Jednakimi też będą prawa perspektywy malarskiej, jednakie wskazówki dawać będzie anatomja do modelowania ciała ludzkiego.

Lecz teorja — teorja, a sztuka... praktyką — odpowiedział równie dowcipnie jak słusznie Kleczyński. Co innego bowiem napisać kompozycję, zgodnie ze wszystkimi przepisami podręczników, a co innego stworzyć prawdziwe dzieło sztuki. Estetycznych praw nie możemy poczytywać za ewangelje synoptyczne, ponieważ zbyt często licznym ulegają wyjątkom. Zdarzają się wprawdzie te wyjątki i w innych sztukach, ale najliczniejsze są w muzyce. Dość tu wspomnieć o zakazanych kwintach równoległych, które coraz większe zdobywają sobie prawa w muzyce nowoczesnej. Niekiedy nawet, gdy są użyte zręcznie, wytwarzają świetny efekt

harmoniczny (np. w „Odwiecznych pieśniach“ Karłowicza, w temacie śmierci). Jeżeli zaś wyjątki tego rodzaju w praktyce niedość jeszcze szerokie znajdują zastosowanie, to niedziwne, każdy bowiem nowy pierwiastek, wkraczający śmiało w dziedzinę ubitej rutyny, musi wytrzymać dłuższą z nią walkę, zanim samodzielność swoją wywalczy i uprawomocni. Stąd i pierwiastki narodowe nie bez protestu zająć będą mogły wybitniejsze stanowisko w muzyce naszej.

Wszak i genialny Schumann, przeglądając pierwsze kompozycje Chopina, choć je witał z entuzjazmem, choć przyjaciółom kapelusze przed nimi kazał zdejmować, w następstwie czynił im zarzut z tego właśnie, co je zaszczytnie wyodrębnia z ogólnej literatury muzycznej, a mianowicie z tego, że są *zu polnisch*. Widocznie poczytywał je za dzieła znakomite, ale urobione w stylu zaściankowym. Że jednak owa rzekoma zaściankowość nie sprzeciwia się wielkim celom sztuki, o tem świadczą te utwory muzyczne, w których autorowie ujawniali nie tylko swą odrębność rasową, ale i własną indywidualność.

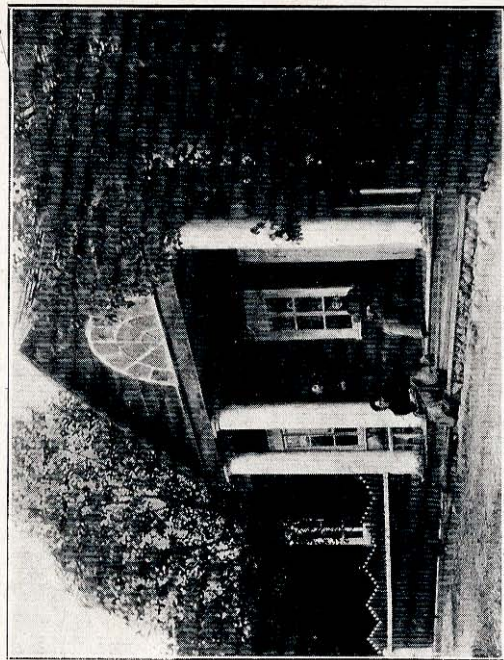
Typowymi przedstawicielami nielicznej u nas gromadki takich kompozytorów wyjątkowych, byli Chopin i Moniuszko.

Rzecz charakterystyczna: położyli oni silne podwaliny dla przyszłej polskiej narodowej szkoły, lecz nie znaleźli chętnych w następcach swoich do stawiania budynków muzycznych na tych podwalinach, już we własnym polskim stylu. I jeden i drugi w swych dziełach umiał i swą odrębność rasową jak najwyraźniej uwydatnić, i własną indywidualność ujawnić. Pod tym względem są podobni do siebie, lubo jakość ich muzyki zestawianą być z sobą nie może.

Chopin był geniuszem, torującym nowe drogi muzyce, Moniuszko —genjuszem korzystającym ze ścieżek już udeptanych. Pierwszy był muzycznym arystokratą polskim, drugi skromnym lirnikiem wioskowym. Chopin nie tylko polskim, lecz wspólnym językiem muzycznym mógł przemawiać; stąd jest znany i ceniony przez cały świat; gdy Moniuszko najpiękniej mówił tylko po polsku. Był też ulubieńcem Polski, która zawsze go chętnie słucha, kocha stale i więcej, aniżeli Chopina za swojaka poczytuje. Bo nie ulega wątpliwości, że Moniuszko bardziej był polskim muzykiem, aniżeli Chopin, który sam przecież w liście do Tytusa Wojciechowskiego w r. 1831-m pisał: „wiesz ile chciałem czuć i poczęści doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki“, gdy Moniuszko

nie potrzebował „chcieć i dochodzić“, bo mu ta muzyka już pulsowała od dzieciństwa w żyłach. W tem wszakże różnili się zasadniczo, że Chopin ilekroć wyrażał się po polsku, posiłkował się muzycznym językiem poetycznym, wykwintnym, przez siebie udoskonalonym znakomicie, a Moniuszko — przeważnie prostym, jakim szlachta i lud wiejski posługiwali się zwykli. To go właśnie uczyniło bardziej zrozumiałym dla ogółu, przystępniejszym i od innych popularniejszym w całym kraju. A zwłaszcza że i tematy poetyckie do swych utworów wokalnych i oper czerpał niemal wyłącznie ze skarbcza poezji ojczystej. Ze opiewał półbogów i boginie litewskie, wioskowych lirników i grajków, Maćki, Magdy karczmarki, stare dziady i baby, swojskie rzeki, swojskie polne różyczki, polską wiosnę, polską ziemię; przedstawiał na scenie smutne dzieje góralki uwiedzionej przez sokołapanicza, to znów odśpiewywał tajemnice sercowe bohaterki zaściankowej Zosi i Broni, wyśławiał dzielność naszych rycerzy pancernego znaku, bądź w kraśną barwę przystrojonych, ostatnich wolnych ułanów polskich.

Ze skłonnością do miłowania wszystkiego, co swojskie, przyszedł już Moniuszko na świat. Rozwinęła ją później styczność z naturą, obcowanie z ludem wiejskim i wsłuchiwanie



Dom rodzinny Moniuszki.



się w nasze cudne melodje ludowe. Sposobności mu do poznania tej „arki przymierza między dawnymi i młodszymi laty“ nie brakło, urodził się bowiem 5 maja 1819 roku w wiosce Ubiel, w Mińskiem, ostatniej własności ziemskiej Moniuszków, niegdyś znacznej, w której tylko taka muzyka rej wiodła. Kwitło tu życie zaściankowe; żywiol drobno-szlachecki i kultura zagrodowa otaczały młodego Moniuszkę. Jego ojciec, Czesław, złote miał serce, ale był lekkomyślny i mało zajmował się synem. Matka poprawnie grała na klawikordzie i śpiewała, choć nieuczennie; nie mogła przeto zapoznać swego Stasia z arcydziełami ówczesnej literatury muzycznej, lecz co najwyżej, z dyletanckimi wyrobami „metrów“ mińskich — jak Karafa-Korbut, jej nauczyciel, grywający na „dwudziestu czterech instrumentach“, jak mówiono, i twórca wielu tuzinów kompozycji, obiegających tryumfalnie całą Mińszczynę.

Jedynym pożywniejszym pokarmem duchowym, jaki Moniuszko znalazł w domu rodzicielskim, były „Śpiewy historyczne“ Niemcewicza. Wprawdzie i tu marny dyletantyzm rozkrzewił się bujnie, znajdują się wszakże pieśni Kurpińskiego, Lessla, Szymonowskiej i Deszczyńskiego, wyróżniające się z pośród innych, przynajmniej czystą har-

monją, poprawnym rysunkiem melodyjnym, niekiedy nawet zreczną imitacją bądź figuracją głównego tematu, niektóre zapoznawały malca również ze stylem dramatycznym. —

Rozkochał się też Moniuszko w tych pieśniach i wszystkie śpiewał z pamięci; one też niewątpliwie natchnęły go później myślą do napisania pięciu śpiewów historycznych do słów Ilnickiej. —

O tych czasach pacholeństwa wspominał Moniuszko bardzo często, i opowiadać lubił o pierwszych swych wrażeniach muzycznych. Część owych wspomnień przechowała się w pamięci przyjaciół i znajomych Moniuszki, część ich spisali Chęciński i Jan Karłowicz.

„Nie należałem ja wcale (mówił Moniuszko) do dzieci, zwanych cudownymi, lecz od najmłodszych lat czułem nieprzeparty pociąg do muzyki, w którym się też bardzo wczesnie objawiło moje powołanie. Matka najpierwsza dostrzegła we mnie tę połyskującą iskierkę zdolności, i jak tylko palce moje nabrały cokolwiek siły, sama zaczęła mnie uczyć początków ukochanej sztuki“.

Bardzo lubił przechadzać się po polach, wsłuchiwać w poszumy borów litewskich, w śpiew ptasząt, szmer wód rodzinnej ustrońi, albo ochoczej pieśni żniwiarzy przy dźwię-

ku sierpów śpiewanej. Z największą jednak chęcią (cytuje tu notatki Chęcińskiego) lubił przysłuchiwać się kmięcym chórom rozlegającym się w wieczornej ciszy, w niedzielę, lub w dni dorocznych uroczystości wiejskich. Wtedy już nic nie zdołało zatrzymać go w domu. Chłopczyzna wrywał się, bodaj przebojem, byle być bliżej śpiewaków wioskowych i rozkoszować się ich nieuczonymi, a przecież harmonijnymi, owianymi dziwnym urokiem, melodjami.

W zimie często starzy znajomi odwiedzali jego rodziców. Ojciec, dawny wojak, co zamienił szablę pradziadowską na lemiesz rolnika, chętnie opowiadał o dawnych czasach; o Napoleonie i jego przewagach wojennych, o Davouście i Muracie, którym kolejno adjutantował, o świetnych zwycięstwach i ciężkich klęskach, jakich był świadkiem. Staś, wtulony w kącik komnaty, zapatrzony w ojca, zdawał się wchłaniać w siebie każde jego słowo, choć je słyszał nie jeden raz — równie jak wspomnienia gości jego rodziców, bo i ci radzi bajali o dawnych lepszych czasach, w których żyli i działali.

I te opowieści starych napoleończyków, i tajemnicze dźwięki natury, oraz melodie ludowe i muzyka wieśniacza, wszystko to wrażało się silnie w duszę Moniuszki, i ura-



Staś przy lekcji z mamą.

biało wpływ na przyszłe jego utwory, nadający im — jak słusznie zauważył Chęciński w swej mowie nad grobem autora „Halki“ — tę porywającą tęsknotę i rzewność, i ów wybitny charakter, w którym każda jego melodia kołaczy do naszej duszy, otwiera ją i znajduje gościnność jak brat, jak krewny, jakby dawny znajomy.

Gdy zdolności małego Stasia, ujawniające się w dobieraniu na klawikordzie „wtóru“ do melodji zasłyszanej, jego improwizacje dziecinne i wogóle powołanie, uwydatniać zaczęły znamiona mocno je charakteryzujące, postanowili rodzice przenieść się do Warszawy,

aby ułatwić synowi gruntowne wykształcenie fachowe i umysłowe. —

Jakoż w 1827 r. osiedli w Warszawie. Na przewodnika artystycznego Stasia wybrano Freyera. Kolega z konserwatorium i przyjaciół Chopina, August Freyer, był zdolnym kompozytorem religijnym, a przede wszystkim wybornym wirtuozem na organach i pedagogiem. Prawie wszyscy muzycy warszawscy starszej generacji jego byli uczniami. Zostawszy nauczycielem Moniuszki, zauważył w nim wielkie zdolności \*), ale zarazem brak nawet początkowych wiadomości o technice kompozytorskiej. Naukę więc ograniczył do udzielania Stasiowi wskazówek gry na fortepianie oraz „trocha elementarisch zasady muzyki“ (Freyer w młodym wieku, przybywszy do Polski, choć przebył w niej sześćdziesiąt kilka lat — umarł w 80-ym roku życia — bardzo słabo mówił po polsku).

W roku 1830 finanse rodziców Moniuszki zachwiały się mocno. Ta okoliczność zniechęciła ich do osiedlenia się w Mińsku, gdzie utrzymanie było tańsze i bliżej było zagrody ojczyściej. Tu Staś uczęszczał do gim-

\*) Ten szczegół wiem od Freyera.

nazjum (w którym skończył tylko szóstą klasę) a muzyki uczył się u Dominika Stefanowicza, wziętego w Mińsku metra, w rzeczywistości nauczyciela miernego, który i sam niewiele umiał, i innych też wiele nauczyć nie potrafił.

Podczas jednej wycieczki ze stryjem Aleksandrem do Wilna, poznał w tem mieście siedemnastoletni Moniuszko równie młodą pannę Aleksandrę Müllerównę i rozgorzał ku niej pierwszą i ostatnią miłością. —

Ten wypadek wpłynął decydująco na jego losy. Będąc pewny, że jako muzyk łatwiej zdobędzie stanowisko zabezpieczające mu byt materialny, aniżeli w karierze urzędniczej, którą wskazywał mu ojciec, postanowił udać się do Berlina, dla uzupełnienia studjów muzycznych.

Jakoż otrzymawszy od rodziców zezwolenie i zasiłek pieniężny, a od Müllerówny słowo, że czekać będzie na niego, 19 września 1837 r. we wtorek, wyruszył z Wilna i przez Kowno, Tylżę, Królewiec dotarł do Berlina.

Zła gwiazda zawiodła go tu do Runghena, dyrektora Singakademie, nauczyciela teorji muzycznej i kompozytora, twórcy oper, oratorjów, mszy i mnóstwa pieśni. Był to muzyk mierny pod każdym

względem; niczem nie raził, lecz też niczem nie wzbudzał silniejszego zajęcia. Człowiek bez energii, konserwatysta zapleśniały, ani dodatniego wpływu wywierać na swych uczniów, ani odpowiedniego kierunku im wskazać, i do pracy gruntownej zachęcić nie potrafił. Był dla nich uprzejmy, więc go lubiano.

Moniuszko mieszkał i stołował się u niego, płacąc po 12 talarów miesięcznie, co, jak na owe czasy, było sumą wcale poważną.

W Berlinie spędził Moniuszko około dwóch lat i siedmiu miesięcy. Jeżeli się zważy, że studjów jego nie przerywały ani wakacje, ani żadne dłuższe świętowania, czas spędzony u Rungenhagena okaże się aż nadto wystarczającym do uzupełnienia studjów harmoniczných, ukończenia nauki kontrapunktu, form muzycznych i wogóle kompozycji. Zwłaszcza, że przed podróżą do Berlina, posiadał jakie takie pojęcie o zasadach muzycznych, harmonji i wogóle wiedzy muzycznej, czerpanej to z podręczników, to z wstuchiwania się w utwory wykonywane przez wirtuozów koncertujących w Wilnie, bądź też odtwarzane przez wędrowną trupe operową niemiecką.

Dowodnie zresztą świadczą o tem pierwsze jego kompozycje, z którymi wyjechał

do Berlina. To bowiem, co powiedział Wালlicki w zyciorysie Moniuszki, że przed ukończeniem studjów u Rungenhagena ani jednej kompozycji w świat nie puścił, nie zgadza się z rzeczywistością. Przeciwnie, zanim rozpoczął naukę, wydał u „Botego i Bocka“ pieśni do słów Mickiewicza, tłómaczonych przez Blankensęgo. Świadczy o tem recenzja zamieszczona w poznańskim „Tygodniku Literackim“, z 1838 roku.

„Z prawdziwą przyjemnością donosimy o tych pieśniach jednego z młodych kompozytorów, w którym miło nam poznać utalentowanego kompozytora śpiewu, jakich dotąd prawie nie posiadamy“.

Recenzenta dziwi fakt, że polacy choć lubią śpiewać, nie wykształcili i nie wykształcają tego najpiękniejszego dziecka muzyki i poezji — śpiewu.

„A jednak nasze piosenki ludu (mówi dalej recenzent Tygodnika) tak piękny, tak wzniosły podają umnikowi muzykalnemu materiał do tworzenia dzieł polskich. Dotąd jednak prawie żadnych w wyższym rodzaju śpiewów nie mamy, wszystkie nasze pieśni są albo czystem naśladownictwem muzyki włoskiej, tej muzyki, że tak powiem, bez umu, do zmysłów — nie zaś do serca przypadającej; albo błachemi mazurkami. Kilka

śpiewów Kurpińskiego, Lipińskiego, Chopina i niektóre Nowakowskiego — oto nasza literatura muzyczna śpiewów. Cieszyć się więc potrzeba, że p. Moniuszko, jak się nam zdaje, temu rodzajowi kompozycji wyłącznie się oddaje“.

Z treści i zakończenia tej recenzji domyślać się można, że ją pisał muzyk fachowy. Oto bowiem co mówi w owym zakończeniu:

„Niektóre przejścia możeby Relstab lub Fink podkreślił, lecz pewni jesteśmy, żeby je Robert Schumann pochwalił“.

A więc w tych pierwocinach twórczości Moniuszki, uderzały recenzenta jakies osobliwe według jego zdania — funkcje harmoniczne, niezbyt znane, skoro na siebie zwracały uwagę. Lecz oto tegoż roku w „Allgemeine Musikalische Zeitung“ (Lipsk) ów Fink, postrach recenzenta „Tygodnika“, takie daje sprawozdanie o tych pieśniach.

„Polskie pieśni Moniuszki, wydane z tekstem niemieckim, są to pieśni miłosne, które w słowie i tonie mają coś narodowego, co się w muzyce doskonale w dwóch ostatnich przez niespokojną modulację wyraża, a która odznacza się pewnością i wielką stanowczością, co pieśniom szczególnego dodaje wdzięku“.

Nie „podkreślił“ przeto Fink zauważy-

nych przez recenzenta „Tygodnika Literackiego“ harmonji, przeciwnie pochwalił je, jak wogóle wszystkie piosenki.

Mowa tu o trzech pieśniach Moniuszki, napisanych jeszcze w domu rodzicielskim: „Sen“, „Niepewność“ i „Do D. D.“ Ta ostatnia była następnie drukowana z tekstem oryginalnym p. t. „Pieszczotka“. Dziś w epoce Wagnerów i Straussów, harmonizacja tych pieśni niczyjej zapewne nie zwróciłaby uwagi. Wówczas jednak kiedy Relstab rąbał i ośmieszał niemiłosiernie Chopina w swojej gazecie „Iris“, Schumann początkował, pieśni Schuberta wywalczały sobie dopiero popularność na estradzie, a muzyka włoska rej wiodła w operze, harmonje Moniuszki mogły wydawać się niezwykłymi.

Jakkolwiek to harmonje wcale łagodne i najzupełniej prawidłowe, w każdym jednak razie na owe czasy były istotnie „zuchwałe“ (wyrażenie Moniuszki), a w naszej literaturze muzycznej, z wyjątkiem dzieł Chopina do 1838 roku wydanych, wprost nieznanne. Znamionowały one autora, któremu ani Chopin, ani wogóle koryfeusze ówczesnego świata muzycznego obcymi nie byli, zarazem kompozytora, w którym spoczywał materiał na gwiazdę wielkości pierwszorzędnej.

Niestety, tak wspaniałego materiału Run-

genhagen nie ocenił i wyrobić nie zdołał. Jak się zdaje sam Rungenhagen, wydając Moniuszce świadectwo z ukończenia studjów, nie uważał go za skończonego pod względem technicznym, bo wyrażał jeno nadzieję, że studja u niego odbyte będą podstawą, na której oprze Moniuszko swoje dalsze wykształcenie fachowe.

Z owem świadectwem Rungenhagen a i z sercem wiernym, wrócił Moniuszko do swej narzeczonej w Wilnie. Przywiózł też album zawierające w sobie pamiętki po kolegach berlińskich, zeszyt utworów napisanych w czasie studjów, i podziękowanie zarządu Singakademie za ofiarowanie mu przez Moniuszkę dziesięciu psalmów „mistrza polskiego, pana Mikołaja Condolcka“.

Tak niemiaszki przekreśli nazwisko genialnego muzyka dworu Zygmunta Augusta, Gomółki, którego dziesięć psalmów wydał w 1838 roku w Warszawie Cichocki. Niewątpliwie mądry zarząd Singakademie uważać musiał Gomółkę za kompozytora żyjącego, skoro tytułował go „panem“.

W kilka miesięcy po powrocie połączył się węzłem małżeńskim z Aleksandrą Müllerówną (25 sierpnia 1840 roku w Wilnie na Antokolu w kościele Pana Jezusa).

Wiara w przyszłość szczęśliwą zawiodła

Moniuszkę najzupełniej. Od dnia ślubu poczyną się jego walka z przeciwnościami, piętrzącemi się codziennie, z zawiścią i głupotą ludzką, z ciężką troską o zdobycie kawałka chleba, a tej walce dopiero śmierć mistrza koniec położyła.

Sprawiedliwość jednak przyznać każe, iż biedzie, jaka Moniuszkę gnębiła przez całe życie, poczęści sam był winien. Był to bowiem oryginał, jakich ze świecą szukać. Skromność autorską posuwał aż do śmieszności, dobroć serca bajeczna, sumiennosc rzadko spotykana u ludzi, wreszcie przesadna uprzejmość i grzeczność jego ujawniły się w końcu w charakterystycznych cechach typowego safandulstwa. Nieprawdopodobnym, a jednak prawdziwym był fakt, że kilka pierwszych swych pieśni puścił w świat, nie położywszy na nich, przez wybujałą skromność, swego nazwiska. Tak samo postąpił z wodewilem „Nocleg w Apeninach“; dopiero później dowiedziano się kto jest jego autorem. Kiedy Każyński wydał w Petersburgu jego „Kozaka“ w układzie fortepianowym i podał za swoją kompozycję, Moniuszko, choć mu to doradzali przyjaciiele, nie chciał poszukiwać praw swoich — przez skromność. Zdarzało się też, że biedakom rekomendowanym mu przez znajomych, oddawał grosz,

co tylko przezeń pożyczony na obiad dla swojej rodziny. Pozwalał się wyzyskiwać bez protestu. Nawet o zapracowane ciężko pieniądze nie śmiał się upominać, których też często nie wypłacano mu, niby przez zapomnienie.

Rzecz prosta, że człowiek z charakterem tak oryginalnym, tak skromny, tak jak on unikający reklamy, nawet niezbędnej, słusznej, i pozbawiony energii życiowej, zwyciężoną nie mógł wyjść w walce z przeciwnościami losu. A przytem zbyt wczesne ożenienie się pozbawiło go możliwości zebrania choćby małego funduszu zapasowego na czarne godziny, zwłaszcza, że opatrzność hojnie obdarzała go potomstwem, które domagało się chleba. Siedmioro dzieci karmić w Wilnie, było sztuką nielada. Lekcje niezawsze dopisywały, równie jak koncerty benefisowe oraz dochody z pieśni wypuszczonych w świat. To też z biedy musiał Moniuszko przyjąć niezbyt dobrze płatną i odpowiednią posadę organisty. Niewiele mu to jednak pomogło. Klepał biedę stale; raz nawet dyrygując jakimś koncertem, na jednej nodze miał but futrzany, a na drugiej zwykły, bo całej pary jednolitej nie posiadał.

Mimo to jednak zapału do pracy kompozytorskiej nie tracił. Tworzył szybko i obfi-



Stanisław Moniuszko w młodym wieku.

cie: pieśni, litanje ostrobramskie, msze, wreszcie małe opery, które wystawiał na scenie wileńskiej. Zaraz po ukończeniu studjów berlińskich napisał opery: „Ideał” i „Loterja”. W następnym roku powstały: „Kar-

maniol“, po nim „Nowy Don Kiszot“, „Żółta Szlafmyca“, „Woda Cudowna“, „Sielanka“ i kilka innych. Z małym wyjątkiem wszystkie te opery Moniuszki zagięły. Już to samo dowodzi, jak mało dbał o swoje prace i jak mało je cenił.

Miastem polskiem, w którym, po za Wilnem, rozbrzmiewała poraz pierwszy muzyka Moniuszki ze sceny, był Lwów. Tu bowiem w 1841 roku wystawiono wodewil „Nocleg w Apeninach“ do słów Fredry; „Loterję“ poznał Mińsk w 1843 roku, a Warszawa dopiero w 1846 roku.

Jak się zdaje, wodewil „Nocleg w Apeninach“, był, wbrew twierdzeniu Walickiego (biografa Moniuszki), pierwszym utworem scenicznym twórcy Halki. Pisał go zapewne przed studjami berlińskimi, w melodji bowiem, harmonji, formie oraz instrumentacji, ujawniają się tu zbyt jaskrawo cechy, charakteryzujące muzyka posiadającego zaledwie elementarne wyobrażenia o technice kompozytorskiej. Tę pierwszą „próbę pióra, kałamarza, atramentu i pisarza“ puścił Moniuszko w świat bezimiennie. Dlatego właśnie na partycji nie położył swego nazwiska. W liście do Fredry, datowanym z Wilna 22 lipca 1842 r. pisze o tem wyraźnie: „Zawstydziła mnie wiadomość, że Nocleg w Apeninach

był we Lwowie przedstawiony, i że o mnie ta nędzna szkolna robota uwiadomiła. Spodziewałem się przeciwnie, że Don Kiszot będzie pierwszą próbą prac moich, gdyż wysyłając go, nie wiedziałem, żem się już tak niekorzystnie zarekomendował. Jest to zdrada osoby, na której ręce ta muzyka, z warunkiem zupełnego o jej autorze zapomnienia, przesłaną była. Upraszam zatem nie sądzić ani o Don Kiszocie, ani o moich siłach podług Noclegu“.

Zachęcony powodzeniem artystycznym tych oper (materjalne oczywiście nie dopisało) postanowił Moniuszko doświadczyć sił swoich w operze większych rozmiarów. Szczęście mu dopisało, otrzymał bowiem od Włodzimierza Wolskiego libretto p. t. „Halka“, wielce podatne do uzmysłowienia nastrojów zarówno lirycznych jak i silnie dramatycznych.

Istnieje \*) list poety Karola Balińskiego z roku 1847, w którym pisze do Sikorskiego: „Ta „Halka“ Wolskiego o której wspominasz, że ją (niby) napisał dla Moniuszki, znana mi jest przynajmniej od lat czterech. Ale wówczas ta panna Halszka była poemata-

\*) w moich zbiorach.



tem — widać że to była wówczas tylko poczwarka z której wydobył się teraz motyl — opera. Ile sobie przypominam, była to rzecz podobna duchem do „Ojca Hilarego“ — to jest wściekłości i ironja i zemsta krwawa i inne tym podobne łotrowstwa. Ale że ironja jest w wielkiej dozie naturalnym darem autora „Halki“ — to zapewne wykonał ją niezle“.

„Halka“ pierwotnie miała tylko dwa akty, które wypełniało dwanaście numerów partycji, oraz uwertura.

Nie mogąc przewyciężyć trudności wystawienia swego arcydzieła na scenie wileńskiej, Moniuszko wykonał je pierwszy raz publicznie w sali domu Müllerów 20 grudnia 1847 roku, siłami amatorskimi, z udziałem zdolnego śpiewaka Bonoldiego (włoch spolszczony). Afisz zawierał tylko tytuły numerów partycji, bez wymienienia nazwisk wykonawców. Nazwisko autora było drukowane pismem drobniejszym i jakby nieśmiało zaznaczone w nawiasie.

Powodzenie opery było ogromne: olbrzymie też na słuchaczach wrażenie wywarło. Przed wykonaniem „Halki“ w Wilnie Moniuszko złożył osobiście partyturę dyrekcji teatrów warszawskich, w nadziei, że ją wystawi na scenie stołecznej. A widocznie łudzono go tą nadzieją, w liście bowiem do

Sikorskiego \*), datowanym dnia 5 stycznia 1848 roku, tak pisze:

„Przed tygodniem otrzymałem z dwóch stron miasta Warszawy wiarogodne a z sobą zgodne wiadomości o „Halce“, którą dyrekcja teatrów warszawskich ma niezawodnie przedstawić w dzień Nowego Roku. Jedną nogą przykuty do pulpitu dyrekcji mojej Hali w Wilnie, drugą już wyciągałem ku drzwiom, przez które, metodą Twardowskiego, wyrzekając się laurów wileńskich, czmychnąć miałem do waszej stolicy, gdy oto pismo twoje objaśnia mnie, że gałgany nigdy poczeiwymi ludźmi nie są, że jakaś włoska duda zawsze nas głuszycy będzie, że Halpert Halpertem, Korzeniowski Korzeniowskim, a Nidecki, który, jako nieprzeparta tama rozwijania się muzyki dramatycznej w naszym kraju, spodziewam się zajmie godne niegdyś miejsce w historii muzyki naszej, nadewszystkich powiadam Nidecki Nideckim. Panie Boże odpuść im, gdy nie wiedzą, co czynią, ale jeżeli z wiadomością, dopuszczają się grzechu, nie wiem jak zakończyć tą modlitewkę.

„Dopókim widział tylko moją „Halkę“ w partyturze, przyznam się tobie otwarcie,

\*) który posiadam.

wątpiłem o niektóre zuchwalstwa, jakich się w niej dopuściłem. Po wykonaniu jednak arcymiernem tego arcydzieła mojego, ze spokojnem sumieniem czekam, aż nadejdzie pora jej wydzwięczenia“.

Nieco dalej opisuje Moniuszko owe pierwsze wykonanie „Halki“ i dodaje parę szczegółów dotychczas nieznanych:

„W dzień waszego Nowego Roku (a więc data 20-go grudnia 1847 roku na afiszu powyżej wzmiankowanym była datą podaną według starego stylu; pierwsze zatem wykonanie „Halki“ w Wilnie odbyło się d. 1-go stycznia 1848 r. według nowego stylu); podług w Warszawie jeszcze ułożonego planu, wykonanie muzyki przyszło do skutku. Poczciwi nasi muzycy orkiestry, śpiewacy kościelni i kilku amatorów, połączywszy się w liczbę czterdziestu kilku osób, do rozrzewnienia, ze wzrastającym w miarę ilości prób poznaniem rzeczy, gorliwie i chlubiąc się, że według sił swoich przyczyniają się do wykonania tego dzieła, pomagali mi do końca. Ile ja miałem pracy, spisaćby tylko na wołowej skórze i byłbym zginął niezawodnie, gdybym nie znalazł we włoskim śpiewaku Bonoldim (syn jednego z najsławniejszych artystów z czasów Rossiniego) więcej niż rodzzonego brata. Ten mnie dzielnie wspierał

wyuczając głosy solowe i niektóre chórowe— sam śpiewał partję Jontka, która sądząc sercem kompozytorskiem, nigdy lepiej oddana nie będzie. Wyobraź sobie, że były niektóre chwile prawdziwego przejęcia się zgrozą publiczności, która, mając libretto drukowane przed sobą i słysząc muzykę, resztę uroku dopełniać musiała wyobraźnią, po części wcale niewprawną do tej gimnastyki. Powiadają ludzie, że cały akt drugi ma być doskonały, a uczucie po wysłuchaniu całości nie ma być żadne przyjemne, tylko jakieś straszne (unheimlich) niespokojne i zacierające się zwolna, jakgdyby po szczęśliwym przebyciu groźnej katastrofy. Wolski otrzymał laury, bo też prawdziwie pięknie się spisał.

Tak więc słyszałem moją pocziwą „Halkę“ i „o was nie dbam, nie proszę, bo mam własne trzy grosze“—mam więcej nawet; bo osób było 301. Koszty wprawdzie były straszliwe, wynoszące rb. 123 (rozpisywanie głosów, druk książek, opłata orkiestry z siedmiu mozolnemi próbami) okroiło mi się wszakże cośkolwiek“.

Owo „cośkolwiek“ wytworzyło sumkę wcale pokaźną, którą obliczyć łatwo: bilet kosztował rbl. 1 kop. 20, osób było 301, wydatki wyniosły rbl. 123, na „cośkolwiek“

więc zostało dla Moniuszki 238 rbl. 20 kop. Niewiele, bo niewiele, ale też niemało jak na stosunki ówczesne.

Przeszkody, tamujące „Halce“ wejście na scenę warszawską, o których mglisto wspomina Moniuszko w liście powyższym, piętrzyły się coraz bardziej. To kapelmistrz Quatrini „miał niechęć“ do przyjazdu Moniuszki, to znów Rivoli nie chciała śpiewać roli tytułowej, jak o tem Moniuszko wspomina w jednym z listów późniejszych, dodając, że mu to „złe wróży, bo Halkę kochać potrzeba, później ją śpiewać, to dopiero może być jako tako“.

Nareszcie w końcu 1857 roku wszystkie przeszkody zostały usunięte. Rivoli przestała kapryścić, reżyser Matuszyński pousuwał z pod nóg „Halki“ wszelkie zapory. Moniuszko, zjehawszy z Wilna dla kierowania próbami, z dwóch aktów zrobił trzy, czwarty dotworzył (dzisiejszy trzeci), przerobił całą partyturę, i zjednać sobie potrafił wszystkich uczestników wykonania swojej opery. W sam dzień Nowego Roku 1858 „Halka“ weszła na scenę i oczarowała wszystkich bez wyjątku.

Wrażenie było olbrzymie i powszechne. Wtedy dopiero zrozumiano, że zachwyty, jaki wzniesła niegdyś „Nędza uszczęśliwiona“

Kamińskiego, to prosty akt hołdu, złożonego pierwszej operze śpiewanej po polsku, gdy entuzjazm wzbudzony przez „Halke“ Moniuszki, to poryw bezgranicznych uniesień serc społeczeństwa, w których potęga nuty pieśni rodzinnej nagle wstrząsnęła strunami uczuć. W żadnym bowiem z arcydzieł Moniuszki nie odzwierciedliły się tak plastycznie istotne znamiona muzyki narodowej, oraz całego charakteru i wszystkich uczuć plemiennych, jak w „Halce“.

Wprawdzie już Kamiński („Nędza uszczęśliwiona“, „Zośka“ i t. d.) jego następcy Stefani, Elsner i Kurpiński tworzyli opery polskie, ale opery te — jak je dobrze scharakteryzował Noskowski — obracały się w sferze uczuć, które najtrafniej nazwać by można: k s i ą ż k o w e m i. Postacie, nie z życia wzięte — choć historyczne — napechane były patosem, albo wybujałą jakąś czułościowością, a przecie ogół wzruszyć można tylko wtedy, gdy się rzuci garść uczuć prostych i rozumiałych, gdy osoby na scenie śpiewające, kochać, cierpieć lub nienawidzić będą tak, jakby kochał, cierpiał każdy najzwyczajniejszy słuchacz.

To właśnie wszystko pierwszy dopiero w „Halce“ dał Moniuszko. Jej bohaterami są ludzie żywi: szlachta mówi językiem mu-

zycznym po szlachecku, a lud wiejski po ludowemu. I dlatego tak silne, tak wstrząsające wrażenie wywarła ta opera na wszystkie warstwy społeczeństwa polskiego.

A przytem nie wprowadził do niej motywów ludowych — jak jego poprzednicy — bo mu szło nie o folklor i nie o etnografię, lecz o nastrój dramatyczny. Kto bowiem — jak Kamieński, Stefani lub Elsner wprowadzając do swych oper motywy ludowe, pragnął zabezpieczyć się od posądzenia go o brak swojskości w jego muzyce, tem samem przyznawał się do tego braku. Moniuszko lepiej od innych odczuwał muzykę narodową i dlatego we wszystkim prawie co utworzył, mimo pewne ślady wpływów Mendelsohna i Webera, charakter, właściwości i duch tej muzyki przebijają się wyraźnie.

Zwycięstwo „Halki“ prócz wysokiego zadowolenia moralnego, przyniosło Moniuszce tę jeszcze korzyść że mu dyrekcja teatrów warszawskich ofiarowała posadę kapelmistrza. Zanim objął to stanowisko, wyjechał do Paryża w celu zaznajomienia się z muzyką zachodnią i światem artystycznym. Paryż bowiem był jeszcze wówczas punktem zbornym muzyków całego świata. Tam w przeciągu czterech dni napisał: „Flisa“ którego

po powrocie do Warszawy wystawił w tymże 1858 roku.

Posadę w teatrze, fundusz na podróż do Paryża, a poczęści i wystawienie Halki w Warszawie, zawdzięczał Moniuszko Marji Muchanow, żonie prezesa teatrów warszawskich.

Córka Niemca hr. Nesselrode i polki Tekli Nałęcz Górskiej, Marja Muchanow — z pierwszego męża Kalergis — była w swoim czasie głośną kobietą w całej Europie. Przyjaciółka wielu monarchów, monarchiń i wielkich tego świata, protektorka poetów, artystów a zwłaszcza muzyków, sama była pianistką znakomitą, uczenicą Chopina. Liszt nazywał ją „dobrą wieszczką“ swego życia, a jako pianistkę, głównie jako szopenistkę, cenił wyżej od wszystkich wirtuozów. I słusznie, istotnie bowiem odtwarzała Chopina czarująco, niezmiernie uczuciowo. I Wagner równie cenił ją wysoko, a przytem żywił dla niej wdzięczność dozgonną za wybawienie go z ciężkiego położenia w jakim się znalazł w Paryżu, gdy do koncertu swego w 1860 r. przyszło mu dołożyć 10000 franków, a w kieszeni nie miał ani franka. Deficyt pokryła całkowicie Marja Kalergis, której potem Wagner dedykował broszurę „Judentum in der Musik“. Była ona gorliwą protektorką wielkiego reformatora muzyki i przyjaciółką ser-

deczną, który równą odplacał się jej serdecznością. Gdy ją raz zapytano czy wierzy w nieomyślność ludzką, odrzekła że wierzy tylko w trzy nieomyślności: w kościelną papieża, polityczną Bismarka, i muzyczną Wagnera. Nie była wszakże wagnerzystką zagorzałą; ceniła bowiem geniusze i talenty rzeczywiste, nie pytając do jakich obozów należeli.

Równie zachwycił ją „Trystan“ Wagnera, jak Halka Moniuszki, lub inne arcydzieła starszego i nowszego repertuaru. „Jako wagnerzystka“ — odezwała się raz dowcipnie — „nie opuszczam ani jednego przedstawienia oper... Mozarta, które oklaskuję zawzięcie“. Lubo nie lubiła grać publicznie, nie odmawiała wszakże swego występu, jeśli szło o pomoc dla protegowanej przez siebie osoby lub instytucji. Grała na korzyść Moniuszki gdy się wybierał do Paryża, i zebrała z koncertu olbrzymią, jak na owe czasy, sumę 5000 rubli z górą. Za jej staraniem odbył się koncert i zbierano składki dla rodziny po zmarłym Moniuszce; za jej protekcją powstało Warszawskie Towarzystwo muzyczne, którego bibliotekę zasilila mnóstwem muzykalji ze swych zbiorów; ona była duchem opiekuńczym muzyków warszawskich. Żyła w przyjaźni ze wszystkimi wybitnymi kompozytorami, wirtuozami, śpiewakami, dy-

rektorami teatrów europejskich, a przytem z ministrami, dyplomatami, kanclerzami, wozdami i t. d. W listach też tej niepospolitej kobiety do swej córki Marji (wydała je La Mara, p. t. Marie von Mouchanoff-Kalergis in Briefen etc. Lipsk 1907) znajdują się wysoce zajmujące szczegóły, dotyczące znakomitych kompozytorów i ich dzieł (zwłaszcza Wagnera), wirtuozów, spraw muzycznych, politycznych i t. p. W liście 217-m podaje dużo ciekawych szczegółów o ostatnich chwilach Moniuszki, jego śmierci i pogrzebie.

W dwa lata po Halce, weszła na scenę „Hrabina“ piękna satyra muzyczna (słowa Wolskiego) na poniżającą rolę, jaką wówczas część społeczeństwa z epoki „pod Blachą“ odgrywała. Tworzył ją autor jednocześnie z innemi operami, jak się bowiem dowiadujemy z listu Moniuszki do Ilcewicza (przyjaciela Moniuszki) z 1859 r. nasz mistrz był w lutym tegoż roku zajęty pisaniem „Rokiczany“, dopiero w liście z 13 czerwca t. r. donosi Moniuszko Ilcewiczowi, że komponuje jednocześnie dwie opery: „Paria“ i „Hrabina“ — którą tytułuje operą „komiczną“, i dodaje uwagę: „jedną i drugą“ do połowy mam przygotowaną“. Z tego się okazuje, że dopiero między lutym a czerwcem 1859 roku

zabrał się do „Hrabiny“ i że wówczas, na warsztacie kompozytorskim znajdowały się trzy naraz opery: „Rokiczana“, „Paria“ i „Hrabina“. Że istotnie Moniuszko tworzył aż trzy odmienne treścią, stylem i formą opery, o tem przekonywa jego list z lipca t. r. (również do Ilcewicza) w którym mu donosi, że pracuje nad trzema powyżej wzmiankowanymi operami, z których ostatnia nosi tytuł „Hrabina Djana“ — opera komiczna, pełna nowych efektów; główne roli mają: Rivoli, Kamiński i Żółkowski“ — dodaje Moniuszko. W listopadzie t. r. mówi w liście: „pracuję teraz ogromnie nad instrumentacją „Hrabiny“ którą przeznaczyliśmy na dzień Nowego Roku, a tu zdrowie nie służy“. 18 listopada: „Ja teraz okrutnie jestem zajęty instrumentowaniem „Hrabiny“ i polowaniem na Wolskiego, który mi się jak lis przed chartem po knajpach kryje — a tu co moment potrzebuję mieć tego prałata pod ręką! Ale zresztą dobrze idzie, i zdaje się, że powodzenie będzie niezgorsze“.

Te skąpe słowa, jakże olbrzymiami snopami światła ujawniają sesamowe skarby twórczości Moniuszki! Między lutym a czerwcem 1859 r. zabrał się do „Hrabiny“ i, mimo codzienną robotę pańszczyznianą przy teatrze, mimo, że pisał jednocześnie trzy opery i wie-

le utworów pomniejszych, kilka miesięcy wystarczyło mu do wykończenia arcydzieła, stanowiącego chlubę naszej literatury muzycznej, i niezaprzeczonej wartości perłę literatury powszechnej! Co za obfitość pomysłów, jakie bogactwo twórczej fantazji, jakże zadziwiająca płodność artystyczna!

„Hrabina“ była gotowa na 1 stycznia 1860 roku z powodu jednak niedomagania Moniuszki i innych bliżej nam nieznanymi powodów, dano ją 7 lutego 1860 roku.

Treść tej sztuki, będąc oparta na podwalinie sprzeczności i rozdzwiku usposobień wyższych warstw społeczeństwa z przed czasów Księstwa Warszawskiego, z których jedna poddawała się modzie i zwyczajom paryskim, w stosunkach zaś towarzyskich postugiwała się tylko mową francuską, a druga, mniej liczna, pilnie przestrzegała staropolskie zwyczaje i obyczaje — dała Moniuszce pole do różnorodnej charakterystyki bohaterów scenicznych. Stąd też w „Hrabinie“ prócz stylu polskiego, krzyżują się nadto z sobą: płochliwa koloratura włoska à la Donizetti, z lekkością i elegancją szansony francuskiej i chórów rokokowych w guście Aubera, pełnych melodyjnie, urozmaiconych i zabarwionych subtelnie w kolorycie instrumentalnym.

W jedenaście niespełna miesięcy po „Hrabinie“ napisał Moniuszko i wystawił na scenie „Verbum Nobile“, jednoaktowy klejnot muzyczny, całkowicie oparty na charakterystycznej nucie czysto polskiej.

Niemal jednocześnie z wystawieniem tej opery, rozpoczęły się w Warszawie manifestacje polityczne, zakończone powstaniem zbrojnym w całym kraju, które Moniuszkę do pracy twórczej zniechęciły, i od spraw muzycznych odciągnęły. Ta bezczynność przeciągnęła się aż do listopada 1863 roku. W tym dopiero miesiącu zabrał się znów do pracy. A z jakim zapałem i siłą natchnienia, o tem świadczy list Moniuszki do wiernego druha Ilcewicza z dnia 28 listopada 1863 roku, w którym czytamy o fakcie nieprawdopodobnym, a jednak prawdziwym:

„Daruj, żem się tak opóźnił z podziękowaniem za przesłane pieniądze. Ale dziś wszystko jakoś idzie dziwnym nieporządkiem. Ciągle zdrowie tylko cieszy i praca, do której, jako jedynie prawdziwej pocieszycielki, wróciłem z zapałem po długim wypoczynku, i wczoraj, jednym tchem od początku trzy akta „Strasznego Dworu“ ukończyłem“.

Trzy potężne akty w jednym dniu? Trzy

akty tak złożonej opery, jak „Straszny Dwór“, tak obfitej w numery muzyki zbiorowej?

A jednak tak być musiało, boć o tem świadczą wyraźnie słowa człowieka, który zawsze żył prawdą i nigdy w życiu nie kłamał. Wprawdzie wyrażenie „ukończyłem“, nie zaś „wykończyłem“, naprowadza na myśl, że cała ta olbrzymia praca jednego dnia ograniczała się na szkicach do trzech aktów opery i na zaznaczeniu przynajmniej najważniejszych części podkładu harmonicznego. Wprawdzie Moniuszko użył do wielkiego finału aktu drugiego, już gotowego melodyjnie i technicznie, chóru z pogardzonej przezeń opery „Bettly“, w każdym jednak razie, choćby nawet tylko pobieżne naszkicowanie trzech aktów w ciągu jednego dnia jest jeszcze faktem nadzwyczajnym, świadczącym zarówno o bajecznej łatwości w tworzeniu najzawilszych numerów partycji, o jego potężnej sile natchnienia i szybkości orjentowania się w kombinacjach muzycznych, jako też o godnej podziwu wytrwałości w pracy.

Zdaje się jednak, że opera, tak szybko rozpoczęta, rychło spoczęła w tece kompozytorskiej mistrza; w ciągu bowiem całego roku ani jednej wzmianki nie znajdujemy o niej w żadnym z listów Moniuszki.

Ciężkie warunki materialne, praca dla

Nr 9 *Allegretto*

Flauto

Oboe

Clarin. B.

Coro in Si

V. I.

V. II.

Viola

Violoncello

Basso

Bassoon

Autograf Moniuszki. Wyjątek z op. Bettly.

chleba, oderwały go widocznie od „Strasz-  
nego Dworu“ i zmusiły do podejmowania  
zajęć mniej poważnych, ale za to umożli-  
wiających szybki zarobek i pomoc doraźną  
w biedzie.

A wiemy, jakiego rodzaju były te prace;  
on mistrz, bogacz ducha, przepisywał  
nuty dla orkiestry, układał przeróżne pas-  
do marnych baletów, dorabiał naprędce reci-  
tativa lub wstawki do obcych oper, podej-  
mował najłabsze roboty kompozytorskie, by-  
leby zdobyć skromny grosz, któryby zapew-  
nił kawałek chleba powszedniego powiększa-  
jącej się rodzinie. —

Dopiero w liście z d. 5-go stycznia 1865  
roku czytamy krótką wzmiankę: „wczoraj  
przystąpiliśmy do uczenia się „Strasz-  
nego Dworu“. Opera więc była gotowa, ale jakieś  
okoliczności nieprzyjemne jeszcze raz stanęły  
na przeszkodzie w wystawieniu jej na scenie.

I te jednak prace mocno uciążliwe, i owe  
okoliczności nieprzyjemne nie zdołały osłabić  
w Moniuszce wiary we własne posłannictwo,  
zachwiać nadziei lepszej przyszłości, zamglic  
pogody umysłu, która go w najcięższych na-  
wet chwilach nigdy nie opuszczała. —

Dobrze go z tej strony charakteryzują  
własne słowa w liście do Ilcewicza, z dnia



3-go lutego 1865 roku, w którym donosi, że na koncercie swoim zarobił na czysto 2,185 rb. 95 kop.: „Pierwszym moim obowiązkiem, po podziękowaniu Bogu za tak znaczną pomoc, jąc się rozliczania z mymi dłużnikami, z których każdemu dostało się przynajmniej po pierniku z makiem, i na czas niejaki mam ciszę w przedpokoju“.

Zabezpieczywszy się w ten sposób z wierzycielami (których przez omyłkę nazwał dłużnikami) mógł teraz swobodnie podjąć zmuśną pracę około wystawienia opery, czego też szczęśliwie tym razem dokonał.

„Już więc po trzecim wystawieniu „Strasznego Dworu“ — pisze do Ilcewicza — i zwycięstwo stanowcze. Jeden tylko Dzieńnik na mnie niełaskaw, ale niełaskaw nie tylko teraz, lecz odkąd usunąłem się z instytutu! To mniejsza. Dobrski był zachwycający! Pieśni z kurantami starego zegara i prolog najwięcej się podobały. Orkiestra serdecznie mi służyła. Köhler (w roli Macieja) tylko na trzeci raz zachrypl, że ledwo mówić mógł. Nowy mazur, rodzony Halkowego braciszek, ożywia czwarty akt, który w librecie bez życia wlecze się do wiadomego wszystkim od początku rozwiązania“.

„Publiczność z zadowoleniem opuściła salę“ utarte wyrażanie się „Kurjerka“ (do-

daje Moniuszko w nawiasie), które miało oznaczać, że opera doznała powodzenia zupełnego.

I rzeczywiście było to „zwycięstwo stanowcze“. Jak w innych, równie i w tej operze, sympatyczne echa swojskich melodji rozbrzmiewają tu wszędzie, mimo, że technika znacznie pogłębiona w szczegółach i gładziej aniżeli gdzieindziej u Moniuszki wyrobiona, a poczęści i forma niektórych części partycji, wskazują na pewne wpływy przedstawicieli romantycznej szkoły niemieckiej. Wszystkie jednak ważniejsze numery „Strasznego Dworu“, jak prolog, opiewający dzielność rycerzy pancernego znaku, elegijny trójśpiew pierwszego aktu, cudna scena lania wosku, przepiękna arja z kurantem i kilka innych wybitną odznaczają się oryginalnością treści i formy muzycznej.

W ciągu sześciu lat następnych był Moniuszko zajęty przeważnie „pańszczyzną“ — jak nazywał komponowanie naprędce baletów na przedstawienia uroczyste, bądź *divertissementów*, melodramatów, muzyk do różnych dramatów na scenie warszawskiej grywanych i t. d. Prócz tego utworzył kilka mszy, antyfon, sporo pieśni, zarówno religijnych jak światowych, oraz wspomniał kantatę religijną: Requiem na jedenaście głosów

solowych i chór czterogłosowy, z towarzyszeniem orkiestry.

Dopiero 1869 r. 11 grudnia wystawił na scenie trzyaktową operę „Paria“. Był z niej bardzo dumny, uważał ją bowiem za swe arcydzieło, za pracę, która pod względem stylowym i technicznym odpowiadała w zupełności wymaganiom ówczesnej sztuki muzycznej zachodnio-europejskiej.

I poniekąd miał słuszość. „Paria“ istotnie różni się znacznie pod każdym względem od innych oper Moniuszki, a przede wszystkim powagą stylu, starannością w opracowaniu technicznym, w którym i polifonia w wielu miejscach przedstawia się pokaznie, i harmonje nierzadko iście szopenowskie, oraz kombinacje modulacyjne, przypominają nawet trochę Wagnera.

Pierwszy zaraz wstęp orkiestrowy do prologu, wzięty z „Mildy“, w której spełniał rolę także wstępu, zaczynający się akordem sekstowym, ma w środku alteracje i progresje modulujące à la Wagner, i — o zgrozo!... kwinty równoległe, które w obecnym wydaniu „Mildy“ przez sekcję Moniuszki, korektor dyskretnie usunął. W chórze znów braminów rozbrzmiewają harmo-~~nie~~nie i modulacje szopenowskie, zręcznie i efektownie urobione. Niemniej w chórze braminek echa

harmonji Chopina rozlegają się donośnie. Znajdują się tu i śmiałe modulacje nieprzygotowane (np. z As-dur do H-dur) i zręczne figuracje orkiestrowe, zdradzające niezwykłą staranność autora w opracowaniu swego dzieła. Prawie wszystkie recitatiwa są utrzymane w stylu szlacheckim, dalekim od szablonu włoskiego; nierzadko zaś pojawiające się w partycji progresje modulujące w guście Wagnera, świadczą dowodnie, że aczkolwiek Moniuszko Wagnera za proroka nie uznawał, poddał się ostatecznie, przynajmniej zlekka, jego wpływowi. Nietylko bowiem w „Parii“, lecz i w wielu pieśniach ów wpływ przebija się wcale wyraźnie. Mimo wielu cennych zalet, stawiających „Parię“ ponad inne opery Moniuszki, zwłaszcza pod względem stylowym i opracowania technicznego, powodzenia na scenie warszawskiej nie doznał. Po sześciu przedstawieniach usunięto go z repertuaru; właśnie z powodu skłonności autora do utrzymania się w stylu, w Warszawie ówczesnej nieuznanym i nielubionym. Co prawda, dążność Moniuszki do egzotyzowania fabuły indyjskiej niezawsze tu dobre dawała wyniki, bo Moniuszko, czujący muzycznie tylko — a przynajmniej przeważnie — po polsku, często się zapominał. Nierzadko też jego indjanie mówili (językiem muzycznym)



Stanisław Moniuszko.

po polsku. Stąd pewna niejednolitość stylowa, psująca trochę dobre wrażenie pięknej skądinąd opery. Chwalono tylko polskość dumki obłąkanego Dżaresa, niektóre chóry i arje, oraz efektowną instrumentację; wogóle jednak „dziwaczne harmonje“, zbyt jaskrawe

kombinacje, „gwałtowne przejścia rozmaitych oryginalnych pomysłów“ i tym podobne zarzuty stawiane Moniuszce przez ówczesną krytykę warszawską—o czem jeszcze będzie mowa—uniemożliwiły „Parii“ dłuższy żywot na deskach sceny stołecznej.

Niepowodzenie tej opery zniechęciło Moniuszkę do pracy twórczej; był przekonany, że skoro „Paria“ nie podobał się, to już żadna jego opera podobać się nie będzie. Po upływie jednak roku dał się skusić namowom Chęcińskiego i napisał jednoaktową operę p. t. „Beata“ (słowa Chęcińskiego), wystawioną 2 lutego 1872 r. na cztery niespełna miesiące przed śmiercią.

„Beata“ od pierwszych dni swego żywota scenicznego nie cieszyła się nadzwyczajnymi względami zarówno krytyki, jak i publiczności. Krytyka mianowicie zarzucała Moniuszce, że się wyczerpał, że w nowej jego partycji niema natchnienia, natomiast, że jest przepełniona reminiscencjami dawniejszych oper jego, że libretto Chęcińskiego jest zlepkiem scen nieprawdopodobnych i t. d.

Jest w tem wszystkim cząstka prawdy, ale nie cała prawda. Nie ulega wątpliwości, że partycja „Beaty“ słabsza jest od innych prac Moniuszki, ale i to chyba pewną jest rzeczą, że pod wieloma względami dorów-

nywa najlepszym jego operom, a nawet przewyższa—np. pod względem formy oraz instrumentacji. To co nazywano „reminiscencją“, jest poprostu cechą stylową mistrza, wspólną wszystkim utworom jego scenicznym, takiej bowiem melodji, któraby przypominała dawniejsze opery Moniuszki, niema absolutnie w „Beacie“. To tylko jest prawdą, że melodia pierwszej arji „Beaty“ żywcem przeniesioną została do tej opery z barkaroli „Po dolinie Brenta płynie“ (słowa Korsaka), zamieszczonej w pierwszym „śpiewniku domowym“ Moniuszki.

Jakie okoliczności zmusiły naszego mistrza do wtrącenia w partycję „Beaty“ starej jego kompozycji, zamiast skomponowania nowej, niewiadomo; w każdym jednak razie tego faktu—dość zresztą często powtarzanego przez największych nawet geniuszów muzycznych (np. przez Mozarta lub Beethovena) niepodobna poczytywać za objaw wyczerpania się natchnienia twórcy „Beaty“, a tembardziej za reminiscencję.

Oprócz tej ładnej barkaroli, na całość partycji złożyło się kilka numerów zbiorowych i solowych, z których piękne pieśni Maksa „Poszedł góral w obce strony“ i „Widzę cię, widzę“, niemałą w swoim czasie cieszyły się popularnością. Na wyróżnie-

nie też zasługuje krótki, ale bardzo ładny sielankowy wstęp orkiestrowy (uwertura) melodyjny, dobrze opracowany i wybornie instrumentowany, oraz dowcipny tercetek kumoszek wiejskich.

Była to ostatnia opera Moniuszki, bowiem wykonywane na scenie „Dziady“ („Widma“), nazwane scenami lirycznymi, nie były pierwotnie przeznaczone dla teatru. Śpiewano je na estradzie koncertowej, dopiero po śmierci Moniuszki wystawiono w opracowaniu scenicznym Dobrzańskiego.

Pomysł to dobry bo—jak zauważyła Kopnicka w studjum o Mickiewiczu—„Dziady“ nie wychodząc istotą swoją z czysto ludowej, pojęciowej i uczuciowej sfery, powstawały w pierwotnym zawiązku swoim odrazu jako dramat. Dramatyczność zresztą i jako forma i jako idea leżała już w samej naturze obrzędowej „Dziadów“. Dawał obrzęd scenę, dawał osoby działające, dawał akcję. Był guślarz, był chór, było „miejsce samotne“ i „czas nocny“, było wywoływanie. A więc: scena, osoby działające i dekoracje.

Bardzo trafnie ocenił Bogusławski—którego tu dosłownie przytaczam—przeróbkę Dobrzańskiego, mówiąc że jest w niej trochę średniowiecznego misterium, jest w formach

coś z pierwotnej tragedji greckiej, z której Nietzsche początek opery wyprowadza. Istotnie: ten chłop, czujący się między duchami jak w swoim towarzystwie, a w świecie wieczności jak w domu i odgrywający rolę koryfajosa; który jak w chrześcijańskim dramacie religijnym za pan brat traktuje przybyszów z krainy nieskończoności, i jest dla nich, niby u starożytnych, trybunałem karzącym lub nagradzającym; ten wiersz, który w skandowaniu doprasza się o muzykę, ta muzyka, która deklamacją brata się z patosem wiersza, ta wreszcie harmonja między słowem a dźwiękiem, stanowiąc jedyną w swoim rodzaju piękność dzieła utrudnia zarazem niezmiernie jego wykonanie.

Stąd też „Dziady“, jeśli cudami swej liiryki (widmo Zosi, widmo dwojga aniołków) lub wstrząsającą potęgą dramatycznego wyrazu (np. scena sknery z chórem ptaków nocnych) mają wywierać wrażenie przez poetę i kompozytora oczekiwane, muszą mieć zarazem śpiewaków sprawnych i deklamatorów dobrych, oraz kapelmistrza zdolnego do wytworzenia nastroju, w „którymby tajemniczość nie traciła na zbyt dosadnie zaakcentowaniem pokumaniu się pierwiastków realnych zaziemskiem“.

Dzieło to nie odrazu wyłoniło się z myśli

Moniuszki, jak Minerwa z głowy Jowisza, lecz powstało częściowo, latami. Pierwszy powstał duet: „Naprzód ciebie wspomina“— zamieszczony w 3 śpiewniku; potem pieśń Zosi „Tu niegdyś w wiosny poranki“— drukowana w 4 śpiewniku; następnie duet: „Na głowie ma kraśny wianek“— zamieszczony w 5 śpiewniku; pierwszy chór „Ciemno wszędzie“ zapisał Moniuszko od niechcienia w albumie swego przyjaciela i wielbiciela, Walickiego. W kilkanaście lat później przysłała Moniuszce myśl uzupełnienia gotowego już materiału i wytworzenia zeń całości, którą nazwał „scenami lirycznymi“. Na tę całość składają się: szereg widm, oraz wstęp orkiestrowy o nastroju tajemniczym, podniosłym, w którym mistrz charakteryzuje widma, zdążające na obchód doroczny „Dziadów“ z prośbą o wybawienie z niedoli, w jakiej je wyroki niebieskie pogrążyły.

„Dziadami“ zwie lud litewski uroczystość, sięgającą czasów pogańskich, na pamiątkę swych dziadów, to jest przodków.

Po wstępie orkiestrowym, następuje pierwsze widmo dwoje aniołków, dzieci, które „zbytkiem słodczy na ziemi stały się nieszczęśliwemi“, poprzedzone chórem uczestników uroczystości. Śliczny ten chór, melodyjny, utrzymany w stylu polifonicznym łączy

się bezpośrednio z pieśnią aniołka „Do mamy lecim, do mamy“, która sobie oddawna już wywalczyła popularność w repertuarze koncertowym.

Widmo drugie: Dziedzie sknera, za życia morzący swych poddanych głodem, po śmierci skazany na męki tak długo, dopóki kto z poddanych nie pożywi go i nie napoi.

O ile w pierwszym widmie przeważał pierwiastek liryczny, o tyle w drugim, muzyka Moniuszki rozbrzmiewa nutą dramatyczną, na jaką nastroiły mistrza żale i jęki sknery, chór ptaków nocnych—niegdyś sług jego, których morzył głodem, a teraz mścicieli, szarpiących podawanych mu litośnie jądło. — Zarówno w arji potępienia, jak w chórze ptaków, wre ruch i życie rytmiczne, nieco może za ostre, ale silne wywierające wrażenie.

Najpiękniejszy ustęp „Dziadów“ stanowi obraz trzeciego widma: „dziewczyny (Zosi), goniącej bezustannie za barankiem“ przez wieczne lećca bezdroża“, za to, że nigdy nie kochała. Na cudną tę cząstkę „Widm“ składa się duecik guślarza i starca, chór, słynna pieśń Zosi „Tu nigdyś w wiosny poranki“, oraz duet guślarza i Zosi „Na głowie ma kraśny wianek“, z chórem.

Scenę ostatnią wypełnia przeważnie chór,

dramatyzujący w zarysach dosadnych scenę mimiczną ostatniego widma: ducha młodzieńca i pasterki.

Moniuszko nie był polifonistą, a przynajmniej polifonistą uczonym i wprawnym. Nierzadko wprawdzie w tym kierunku ujawniał piękne pomysły, natchnione intuicją artystyczną, odpowiedniego jednak przygotowania technicznego nie posiadał. Rzecz przeto charakterystyczna, że w kompozycjach wokalnych do wielkiej poezji opisowej i lirycznej, opiewającej cuda przyrody, zdarzenia rzeczywiste, czy wizje fantastyczne, bądź poetyczne zadumy — w czem właśnie polirytmia, polifonia, oraz kombinacje harmoniczne i orkiestrowe większe aniżeli natchniona melodia znajdują zastosowanie, wiodło się Moniuszce najlepiej. Wiele wogóle wybornych szczegółów umiactwa muzycznego znaleźć można w każdej jego operze, więcej jednak w kantatach: „Mildzie“ i „Niolo“, balladzie „Pani Twardowska“, w „Widmach“, a już najwięcej w „Sonetach krymskich“, może najcenniejszym jego utworze. Myślą towarzyszącą pielgrzymującemu po Krymie Mickiewiczowi, wszystkie jego uczucia, żale, wspomnienia ze stron rodzinnych, zadumy, wrażenia i przejmujące tęsknoty, niemniej wyraziście opisał tajemniczą mową dźwięków,

jak poeta żywym słowem poetyckim. To, na co orli duch wieszczą poglądał ze skały Judahu, o czem dumął na gruzach starej Girajów dziedziny i marzył podczas czarownej nocy wschodniej, muzyk natchniony to widział, odczuwał i przeżywał, czytając jego precudne sonety.

Zamiarem pierwotnym Moniuszki było odtworzyć muzykę do wszystkich osiemnastu sonetów Mickiewicza. Z uwagi jednak, że wieszczę nie jedne ruiny opisał, nie jedną noc przemarzył i nie jedno westchnienie ze swych wierszy ku rodzinnej Litwie wysyłał, Moniuszko dla uniknięcia nieuchronnej jednostajności nastrojów, oraz farb owe nastroje koloryzujących, wybrał tylko osiem najczęściej obrazowych i lirycznych, zestawiając z sobą tak, żeby złożyły pewną całość uzmysławiającą odbicie wrażeń i przeżyć poety-pielgrzymy podczas wycieczki krymskiej.

Na ową całość złożyły się: obraz morza („Cisza morska“), wrażenia podczas podróży morskiej („Żegluga“ i „Burza“); a po przybiciu do lądu: дума na gruzach Bakezesaraju, poetyckie marzenia podczas gwiazdźstej nocy wschodniej („Bakezesaraj w nocy“), inkantacja wyznawcy Mahometa do „górpadyusza“ („Czatyrdach“), przejmująca tęsknota do ojczystej Litwy („Pielgrzym“) i

wreszcie zaduma poety, zakończona hymnem proroczym niewidzialnego chóru, na jego cześć wygłoszonym („Ajudach“).

Sonety krymskie tem się głównie różnią od innych dzieł Moniuszki, że w nich mało motywów, czerpanych ze źródeł muzyki narodowej. Tematy, materiał kolorystyczny, farby do malowania wielkości przyrody wschodniej, oraz motywy do odtwarzania wzmożonych uczuć wieszczą, znalazł Moniuszko w krainie swej wolnej, bezgranicznej fantazji, „kiedy orły latać zwykły“.

Krótki wstęp orkiestrowy (Intrada), oparty głównie na temacie „Pielgrzym“, w luźnym pozostaje związku ideowym z resztą sonetów.

„Ciszę morską“ rozpoczyna Moniuszko ulubionym, nazbyt często przezeń kładzionym na początkach swych dzieł akordem sekstowym, poczem tenor solo opowieść o tem, jak to „cichemi gra piersiami rozjaśniona woda“, wygłasza melodją spokojną w rytmie, w rysunku mało urozmaiconą, opartą na nucie pedałowej. Następnie głosy wiążą się z sobą homofonicznie, często w unisonie, poczem, po solo tenorowem, trochę urozmaicenia wnoszą do chóru drobne imitacje. Finał wypełniają kunsztowne modulacje, szopenowskie piętno noszące. Nastrój sonetu, oraz jednostajność figuracji głosu ba-

sówego i powolność ruchu doskonale ciszę morską malują.

W „Burzy“ malarstwo muzyczne i robota techniczna głównie zwracają na siebie uwagę. Autor równie dowcipnie jak trafnie uzmysławia słowa tekstu „wicher zawył z tryumfem“ — gamą chromatyczną, przewijającą się po przez głosy ludzkie i orkiestrowe. Ruch w prowadzeniu głosów, barwna instrumentacja, wybornie ilustrują rozpaczliwą walkę okrętu z siłą spiętrzonych fal wzburzonego morza.

Najpiękniejszy z sonetów „Ruinę“ rozpoczyna Moniuszko akordami pustymi, bez kwinty, uzmysławiającymi pustkowie Bakaesaruju. Nadzwyczajna prostota w prowadzeniu głosów chórowych, zaduma melancholiczna, homofonja genialnie, a celowo tu użyta, ujawniona częstem prowadzeniem chóru unisonie, wszystko to, przy idealnej piękności melodji, chwyta za serce i zmusza je do przyśpieszonego pulsowania. Nielatwo w całej literaturze muzycznej znaleźć kompozycję, w którejby autor środkami najprostszymi, tak wielkie mógł wywoływać wzruszenia, tak plastycznie wydzźwięczać treści poezji, i wznosić się na szczyty natchnienia, jak właśnie Moniuszko w tym sonecie.

Pod nastrojowym sonetem „Noc“, mógłby podpisać się Chopin. Jest to bowiem czysto szopenowski nokturn, tylko, że jako przeznaczony dla głosu ludzkiego, wolny jest od ozdób melizmatycznych. Pozatem wszystko: imitacje w głosach, forma, warjanty w towarzyszeniu orkiestrowem melodji, sam sposób towarzyszenia oraz harmonje i nastrój sonetu, wskazuje tu na silne wpływy Chopina.

Niemniej w polifonji „Czatyrdacha“, w stosowaniu w nim muzyki do znaczenia słów tekstu, w harmonji pomysłowej, zręcznych imitacjach i wogóle w tem, co jest znakiem charakterystycznym, a co nazwać trudno, ujawnia się Chopin. Jedno tylko można zarzucić temu sonetowi, mianowicie pewną monotonię nastroju i rytmiki, wywołaną opisem Czatyrdacha, który, czy ludziom „słońce dopieka, czyli mgła ocienia, czy szarańcza plon zetnie, giaur pali domy“, on „zawsze głuchy, nieruchomy, słucha tylko co mówi bóg do przyrodzenia“.

„Pielgrzym“ także zasługuje nazwę nokturnu à la Chopin, utworzonego na głos pojedynczy z towarzyszeniem orkiestrowem pięknie figurującym melodję, obfitującego w bardzo piękne harmonje. Mimo to mniej dobre wrażenie wywiera z powodu wydłużenia



formy i braku urozmaicenia rytmicznego w melodji.

Ostatni sonet „Ajudach“, spełnia rolę epilogu-apoteozy. Rozpoczyna go lirycznie nastrojone solo tenorowe (poety): „Lubię poglądać wsparty na Judahu skałę“. Lecz gdy chór, zwracając się do poety, zabiera głos, nastrój pogłębia się znacznie, a natchnienie Moniuszki wzbija się na wyżyny. Głosy przewijają się swobodnie po przez zwoje imitacji kanonicznych, a harmonje zdumiewają śmiałością, znaną wówczas chyba tylko u Chopina i Wagnera. Jeden choćby szczegół potwierdza to zdanie: przy słowach „i pieśni nieśmiertelne za sobą uroni“, najprzód przeprowadza Moniuszko motyw imitacyjny przez głosy, a następnie wychodząc z Fis-dur, w obrębie zaledwie jednego taktu zawadza o kilka tonacji obcych, i stając w odległym C-dur, skąd, znowu po przez jeden takt, wraca z powrotem do Fis-dur. Jest to jedna z najbardziej natchnionych części partycji, godnie wieńcząca słynne w gromadzie wielbicieli Moniuszki, a szerszemu kołu społeczeństwa niemal nieznaną Sonety Krymskie.

Oddawna utarł się u nas zwyczaj w gronie piszących o muzyce, tytułowania Moniuszki „pieśniarzem“. Tytuł trafny, był on bowiem istotnie pieśniarzem nawet w ope-

rach, i w skromnej formie wypowiadał się najpłynniej i najwymowniej. Nastroje dramatyczne wprawdzie odczuwał, niezawsze jednak uzmysłowił je właściwie potrafił. A przytem, jako melodysta przewyższał wszystkich współczesnych. Stąd owa łatwość w komponowaniu pieśni różnego rodzaju, których zostawił około czterechset.

Z wyjątkiem ballad, ujętych w formę szeroką, wszystkie inne, a przynajmniej część ich znaczniejsza, posiada drobne rozmiary. Jedne są utrzymane w wystylizowanych przez Moniuszkę i przezeń wyrobionych formach mazura, poloneza, krakowiaka, czy dumki, \*) i te zdobyły sobie wielką popularność w całym kraju. Inne, opracowane staranniej i utrzymane w stylu poważnym, głębokie w treści, szlachetne w nastroju, wykwiłtne w robocie harmonicznym i wogóle technicznej, albo wcale nie są znane, albo prawie że nieznanie. A w tych właśnie ostatnich pieśniach geniusz Moniuszki ujawnił się w całej pełni.

\*) Chopin i Moniuszko byli u nas twórcami nowych form poloneza, mazurka i krakowiaka. Pierwszy wystylizował i wprowadził je do muzyki fortepjanowej, a drugi do wokalne, przydawszy nadto urobioną przez siebie formę dumki. Pod tym względem zasługi obu mistrzów dla muzyki ojczystej są równe.

Stało się już pono naszą wadą narodową, że swojskich proroków nie uznajemy ogólnie dotąd, dopóki jakiś francuz czy niemiec nie wyda o nich opinji, że coś warci; tuziennym apologistom wiary nie dawaliśmy i po dziś dzień nie dajemy. Lubo Antoni Wojkowski w „Przyjacielu Ludu“ z 1835 r. w pierw, aniżeli obcy, uznał Chopina za „twórcę nowoczesnej szkoły romantycznej“, i zwracał uwagę na jego nowatorstwa harmoniczne, wielu z naszych krytyków przez kilka dziesiątków lat, nie dawało tym słowom wiary, i zdania Wojkowskiego nie oceniło. Dopiero dziś, gdy niemiec zauważył, że Wagner czerpał swą wiedzę harmoniczną z Chopina, niektórzy muzykologowie nasi prześcigają się obecnie w odnajdywaniu, w arcydziełach literatury muzycznej niemieckiej i francuskiej, wpływów mistrza naszego. Ów wpływ odnajdują już w „Trystanie“ Wagnera—ba! nawet w „Elektrze“ Straussa! Lecz że obcy dotychczas nie jeszcze nie wiedzą o wpływie Chopina na Moniuszkę, ci sami muzykologowie zarzucają twórcy „Halki“, że nie szopenizował swej muzyki i nie korzystał z odkryć harmoniczných Chopina. Jeden z nich \*) obie-

\*) A. Chybiński: „Chopin—Moniuszko“; Sfinks, 1908 r. str. 471.

cywał konia z rzędem temu, kto znajdzie w kompozycjach z czasów Chopina „już nie wyjścia po szopenowskiej drodze po za Chopina, lecz choćby przyswojenia sobie tych środków wyrażania się muzycznego, tego słownika harmonijnych pojęć, które znajdujemy nawet w napisanych przed 1831 r. dziełach Chopina“.

Jak się zdaje, równie bezpiecznie można by ryzykować nawet dwa konie z bogatymi rzędami w zakładzie z tym, ktoby np. dowiódł że grajkowie podrzędni z czasów Paganiniego, przyswajali sobie te środki techniczne i maniry wirtuozowskie, jakimi rozporządzał... Paganini.

Któż to bowiem miał kroczyć śladami Chopina: Sowiński, Nowakowski, Każyński, Krzyżanowski, może Antoni Kątski, Orłowski, Duniecki, Kania, Różniecki, czy Lessel et tutti quanti którzy posiadali wprawdzie dobre chęci, ale „za wążkie plecy“ (słowa Chopina), zdolności miniaturowe i zaledwie elementarne wiadomości z działu wyższej teorii muzycznej? Dobremi chęciami podobno Mefisto doskonale potrafi piekło brukować, ale kompozytor bez talentu nie urobi niemi ani jednego porządnego nokturnu, czy choćby drobnego tylko mazurka. Dołączenie je-

dnak przez p. Chybińskiego do tej listy bez-  
zdolnych również i Moniuszki, jest już błę-  
dem, który tłumaczy się chyba niezajomo-  
ścią dzieł Moniuszki. Co zresztą nie dziwne,  
kompletnem bowiem ich wydaniem dopiero  
dziś zajmuje się istniejąca przy Warszaw-  
skiem Towarzystwie Muzycznym sekcja imie-  
nia Moniuszki. Śród tych dzieł znajdują się  
już i utwory oddawna uważane za zaginione.  
Z oper nawet fachowi pisarze muzyczni nie  
znają ani „Parii“, ani „Beaty“ i kilku in-  
nych; a z pieśni zaledwie sześć śpiewników,  
gdy dziś już ich posiadamy okragły tuzin.  
Nieznane były dotąd kantaty: śliczna „Milda“,  
„Pani Twardowska“, zajmująco opracowana  
nastrojowa „Niola“ i inne (teraz dopiero dru-  
kowane); zupełnie nieznane msze na chór i  
orkiestrę Requiem, i wogóle wiele najcennie-  
szych utworów religijnych, spoczywających  
do niedawna w rękopisach.

A właśnie w tych nieznanym można  
odnaleźć Moniuszkę dotąd nieznanego:  
Moniuszkę-szopenistę, któremu nawet i Wag-  
ner nie był obcy.

Jak już wyżej była mowa, Moniuszko  
Wagnera nie lubił i, przed poznaniem „Lo-  
hengrina“, wysoko nie cenił, ale jego wska-  
zań teoretycznych nie lekcewał.

O tem świadczą następujące słowa jego  
listu do Sikorskiego z r. 1853. \*)

„Co mówisz o Ryszardzie Wagnerze? o  
tym wielkim reformatorze a raczej zbawi-  
cielu naszej dramatycznej muzyki? Czy znasz  
jego trzytomową rozprawę: „Oper und  
Drama“? Powinieneś koniecznie to prze-  
czytać i zdać sprawę o tym człowieku w  
Bibliotece. Niech pozostaną i wśród nas  
ślady jasnowidzącego w ogólnej pomroce—  
ślady mówię, gdyż skutki istnienia genju-  
sza Wagnera... od nas daleko! Na nieszczę-  
ście ten człowiek, co tak jasno sam widzi,  
co z taką łatwością i prostotą drugim oczy  
otwiera i na prawą drogę zbłąkanych wpro-  
wadza, sam pozbawion twórczego  
talentu do tyła, aby przykładem  
w praktyce, mógł równie prosto i  
jasno poprzeć teorii swojej zasa-  
dy. Przyjm to do serca, kochany Józefie, a  
pamiętaj zawsze, jak ważnej (acz nieuznanej  
dziś) misyi odpowiedzialność ma kiedyś cią-  
żyć na Twem własnem lekceważeniu stano-  
wiska. Jeżeli nie masz książek Wagnera, nie  
kuś się o ich dostanie, gdyż najniewinniej  
są one en mauvais odeur u Sobie-

\*) posiadam go w swoich zbiorach.

szczańskiego (starszy cenzor) et Comp. Napisz co rychlej do mnie—jestem szczęśliwym ich posiadaczem. Tylko się zaklinij na Ś-tą Cecylję, że „wyciśniesz sok z tej jagody“ na obrok dla naszej braci“.

Jeżeli przypomniemy sobie, że niektórych traktatów filozoficzno-etycznych Wagnera nawet Liszt nie mógł zrozumieć—do czego się przyznawał otwarcie—to pochwała gorąca, jaką Moniuszko obsypał rozprawę „Oper und Drama“, o bystrości jego umysłu świadczy wyraźnie. Niemniej i o tem, że zapatrywania Wagnera na sprawę opery podzielał w zupełności. Co się zaś tyczy zbyt surowej oceny talentu kompozytorskiego Wagnera w liście powyżej cytowanym, ta dziwna rzekomo ocena przedstawi się mniej dziwną, jeśli się zwróci uwagę, że Moniuszko w 1853 roku mógł znać tylko operę „Rienzi“ i—choć to już wątpliwe—„Holendra Tułacza“. Obie te opery pola do zachwytów zapewne mu nie dostarczały, choćby dlatego, że dużo w nich, zwłaszcza w piewszej, Webera, więcej Spontiniego, jeszcze więcej Marschnera a najmniej... Wagnera. „Lohengrina“ nie znał, a partycję „Tanhäusera“ przywiózł sobie z Paryża, wraz z „Preciosą“ Webera i „Traité de l'instrumentation“ Berlioz'a, w pięć lat później, w 1858 r. Ale i tą operą nie

zachwycał się Moniuszko. Dopiero „Lohengrin“, jako najliryczniejszy ze wszystkich oper Wagnera, w lirycznym sercu Moniuszki sympatyczniejszym odbił się echem. Cenił go też o wiele wyżej—i nie bez słuszności—aniżeli „Tanhäusera“. \*) Później wszakże pogodził się trochę z Wagnerem, a nawet niektóre jego właściwości, np. używanie recitatiwów szerokich w formie ariosa, opartych na podłożu długi przetrzymywanych akordów, często modulujących i harmonicznie ożywionych, przyswajał sobie niekiedy o tyle przynajmniej, że ślady owego wpływu uwiadcniają się wcale wyraźnie.

Co się tyczy stosunku Moniuszki do Chopina, żywił on — jak wiadomo — dla niego uwielbienie bez granic. I nie tylko w listach swoich to uwielbienie dokumentował, lecz co

---

\*) Podczas pierwszego wykonania w Warszawie uwertury do „Tanhäusera“, przez słynną wówczas orkiestrę Bilsego (około roku 1868), grywającą w Dolinie szwajcarskiej, siedziałem obok Moniuszki i Minnhøjmera. Moniuszko z uwagą przysłuchiwał się wykonaniu, poczem wstał, i nachyliwszy się do Minnhøjmera rzekł: „gdyby który z nas to napisał, z pewnością wsadzonoby go do czubków“ (Czubkami w gwarze warszawskiej zwie się szpital warjatów). Z tem zdaniem zgodził się Minnhøjmer bez wahania.

ważniejsza, w wielu swych utworach wokalnych ujawniał bardziej pozytywnie, chętnie bowiem korzystał z odkryć harmoniczných Chopina i jego sposobu wyrażania się muzycznego.

Już w pierwszych pieśniach Moniuszki wpływ Chopina odbija się wyraźnie. Naprzykład w pieśni „Gdyby mnie kochał szczerze“, która jest mazurkiem czysto szopenowskim, albo w „Aniołku“, o którym już Sierow powiedział (w Gaz. muz. i teatr. Wiestnik № 14 z r. 1856), że w nim „rozbitcie fortepianu na klawiaturze i inne poszczególne właściwości, przypominają żywo Chopina, jednego z najpierwszych w tym kierunku mistrzów. Wogóle o pieśniach Moniuszki z pierwszego śpiewnika mówi Sierow: „nie wacham się na chwilę stawiać te utwory w jednym rzędzie z najlepszymi w rodzaju lirycznym kompozycjami, jakimi sztuka pochłubić się może, a których wyrazem są dla zachodniej Europy imiona Fr. Schuberta oraz Roberta Schumanna, w naszym zaś kraju Glinki i Dargomyżskiego. Wdzięk i szlachetność melodji, prześliczne i pełne myśli opracowanie, zupełna niewymuszoność i miara wyrazu—oto szczególnie wypukłe znamiona pieśni p. Moniuszki. Delikatna o subtelnej harmonji faktura, kryjąca jednak w swej

prostocie i naiwności nadzwyczaj wytrawne i kunsztowne zwroty kontrapunkcyjne, zdradza i wielkie mistrzostwo i wielkie doświadczenie autora. Oryginalność harmonji równie cudowna, jak w niektórych romansach Schumanna, tylko u Moniuszki większą widzę bezpośredniość natchnienia“.

Tak to pisał słynny kompozytor i krytyk rosyjski o pierwszych pieśniach nie druha swego, nie rodaka, lecz „inorodca“ Moniuszki.

Analiza czterechset pieśni, z wyszczególnieniem tych wszystkich, w których odbił się wpływ Chopina, bądź innych mistrzów na Moniuszkę, byłaby możliwą jedynie w pracy specjalnie omawiającej ten dział jego twórczości. Z konieczności przeto ograniczyć się trzeba na wymienieniu drobnej tylko części ogólnego zbioru pieśni, w których owe wpływy odbiły się bardziej plastycznie.

Prócz powyżej już wymienionych, znajdowały się jeszcze w częstszym użyciu pieśni, noszące wyraźne ślady wpływu Chopina: „Rybka“, „Tu niegdyś w wiosny poranki“ (z „Dziadów“) i rzadziej śpiewana cudna „Wędrowna ptaszyna“. Zgoła zaś nieśpiewano tak pięknych jak: „Dzwon zapustny“, „Swaty“, żartobliwy w nastroju, a w harmonji oryginalny „Niedźwiadek“, „Słoneczko“, „Piosnka“, „Magda karczmarka“, „La Bri-

cantina“ (słowa Dalavigne), „Bist du verloren, bist entschunden“ z 1851 r. (Moguncja), Treny Kochanowskiego, „Matko niema cię już“, „Nasza ziemia“, „Rozmowa“, „Pożegnanie“, „Modlitwa“. Pośmiertne: „Dziewczyna“, „Czarny krzyż“, „Za czym wzdychasz“ i wiele, wiele innych, oraz pieśń „Wezwanie Marji“, utrzymana poczęści w guście tak wagnerowskim, że aż przypomina *arioso* C-dur „Lohengrina“ (z duetu z Elzą, akt III); nawet ten sam w niej ruch rytmiczny w akompaniamencie, taka sama modulacja, z C-dur do Es-dur, i ta sama tonacja.

Rzecz charakterystyczna: pieśni drukowane zagranicą, posiadają charakter bardziej kosmopolityczny. Lwią wszakże część wszystkich, w których Moniuszko niezatracał indywidualności, manifestował swój stosunek z muzyką Chopina, Schuberta czy nawet Wagnera, albo ją trzymał w tece, albo, jeśli wydał, to nieznajdowała łaski ani u krytyki, ani u śpiewaków i publiczności.

Rodzi się teraz pytanie: dlaczego Moniuszko skłonności do tworzenia pieśni w duchu Chopina i wymagań ówczesnej muzyki, propagowanej głównie w Niemczech przez Liszta i Wagnera, okazywał tylko w pierwszych swych pieśniach i kantatach („Milda“ i „Niola“), inne zaś albo wydawał

zagranicą, albo w dalszych dopiero śpiewnikach umieszczał, bądź też więził w tece kompozytorskiej, z której je wydobyto już po zgonie Moniuszki i w kilku śpiewnikach opublikowano?

Odpowiedź niezmiernie prosta. Czynił to rozmyślnie, przekonał się bowiem, że wszystko w czym tylko ujawniał chęć wejścia w kompromis z ówczesną muzyką Europy zachodniej, powodzenia u nas nie miało.

A jednak tworząc owe nieuznawane pieśni, żywił piękne zamiary, o których zlekka napomknął w przedmowie do pierwszego swego śpiewnika. Chwaląc w niej to, co jego poprzednicy na polu pieśniarstwa zdziałali, wyrażał nadzieję, że „próby szczęśliwe, lub nawet z mniejszem powodzeniem wykonane, utworzą z czasem zbiór przykładów, czyli materiały, z którego ukształci się pomalutku szkoła, może powstać rozważna i na znajomości rzeczy uregulowana krytyka, a z powszechnem pojęciem kompozycji, zachęta kompozytorów krajowych“.

Żeby jednak odwrócić nawet podejrzenie, że mu w mózgu wirują jakoweś myśli rewolucyjno-muzyczne, a raczej—jak zwykł był wyrażać—„zuchwałstwa“, w powyżej wspomnianej przedmowie zaręcza, że jego pieśni, „choć mieszczące w sobie różnego rodzaju

muzykę, dążność wszakże i charakter mają krajowy“, bo „to, co jest narodowe, krajowe miejscowe, co jest echem dziecinnych naszych przypomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się narodzili i wzrosli, podobać się nie przestanie“.

Snać temu zapewnieniu Kraszewski, który był wykładowcą usposobień muzycznych ogółu, zbytnio nie dowierzał, bowiem w Tygodniku Petersburskim № 73 z dnia 7 października (25 września) 1842 r. ostrzega kompozytora, „aby mając wzgląd na przyszłą i pożądaną popularność swych śpiewów, zniżył się do pojęcia ogółu i uczynił łatwym“.

Rychło sprawdził Moniuszko trafność ostrzeżenia Kraszewskiego. Z licznych jego pieśni protegowano te tylko, które miały istotnie „charakter krajowy“ w których rozbrzmiewały rytmy polonezowe czy krakowiakowe, skowronek donośnie wydzwaniał swą piosenkę, szemrał strumyk po kamieniach, a słówik misterne piał trele, lub żaby w pieśni wieczornej zwoływały swoje kumy... kumki... na żabi sejm.

„Żeby uniknąć Ugolinowej śmierci“—jak się wyraził jego przyjaciel, Achilles Bonoldi, Moniuszko sam nawet oczyszczał własne pieśni z naleciałości szopenowskich czy wag-

nerowskich, w ten sposób, że wykreślał „zuchwalstwa“ harmoniczne z pieśni przeznaczonych do wykonania. Tak np. z przepięknej pieśni Zosi z Dziadów: „Tu niegdyś w wiosny poranki“, śpiewano, na wyraźne żądanie Moniuszki, drugą i trzecią strofkę podług pierwszej, gdy w oryginale, w strofco ostatniej, znajduje się piękna, śmiała i silna w wyrazie modulacja z E-dur do G-dur. Twierdził bowiem, że owa modulacja niechęci publiczność do kupowania tej pieśni.

I miał słuszność; krytyki „Parii“ wyrażnie to stwierdzają. Jak wiadomo, niektóre „zuchwalstwa“ harmoniczne, użyte w tej operze w duchu Chopina, a w prologu nawet Wagnera—o czym już była mowa, nie trafiły do przekonania krytyki ówczesnej.

Nawet stale życzliwy Moniuszce „Kurjer Warszawski“, wykręcając się sianem w sprawozdaniu „Parii“, mówi, że „partycję tę najwybitniej cechuje inteligencja jej autora, i stąd zachwycać się owym utworem trudno, podziwiać go jednak można“. W dalszym ciągu sprawozdania podznacza hymn braminów, z powodu, że „jest obfity w przejścia harmoniczne“.

Sprawozdawca, zaznaczając przedewszystkiem inteligencję autora, nie zaś piękność jego dzieła i bezpośredniość natchnienia, miał

oczywiście na myśli niezwykłą, a według pojęć krytyka, niepożądaną oryginalność roboty harmoniczej i polifonicznej.

Inny krytyk, muzyk fachowy, podnosi w „Kłosach“ poszczególne piękności „Parii“, nawet „fantastyczne muzykalne pomysły“. Ale ów silny w wyrazie i wyborny w robocie technicznej chór braminów „z widoczną dążnością do naśladowania oryginalnych wschodnich śpiewów“, mniej mu się również podobał. „Dziwaczna harmonja (powiada) więcej jest rażąca jak efektowa, błąd dziś powszechnie popełniany przez kompozytorów, szukających przejść i kombinacji harmoniczných zbyt jaskrawych, z widoczną szkodą pięknej sztuki, wymagającej zawsze prawdy uczucia, a nie dziwactwa usprawiedliwionego jedynie w operze, gwałtownymi sytuacjami, a zatem i użyciem niezwykłych środków w harmonji i instrumentacji“.

Surową swą krytykę łagodzi uprzejmie przypuszczeniem, że „całość opery zyska jeszcze na częstszem słuchaniu, wówczas to bowiem lepiej uwydatnią się miejsca bardziej muzykalne, trudniejsze do natychmiastowego pojęcia dla ogółu, tembardziej, że sposób pisania Moniuszki, jest obrachowany zawsze na głębsze efekta harmonji, która myśl główną nieraz zaciemnia i zby-

teczenie obciąża. Draperje i ozdoby są konieczne (objaśnia dalej ów mądry krytyk Moniuszkę) nadużywać ich wszakże nie trzeba, inaczej zamiast miłej różnorodności, zamiast lekko rzucanych arabesków, będziemy mieli piękną budowę z nastroszonymi ornamentami. Harmonja zatem i akompanjament figurowany powinny być zawsze jasno prowadzone, tym sposobem słuchacz nie miałby takiej trudności w zrozumieniu i oceniu szybszem piękności dzieła“.

Takie to sądy wygłaszano publicznie w Warszawie o muzyce Moniuszki na dwa lata i pół przed jego zgonem, i takie dawano mu rady już przy końcu działalności jego artystycznej!

Czytając dziś te brednie—zdradzające w ich autorach ludzi niekompetentnych, muzycznie niekulturalnych, zapleśniałych w konserwatyzmie, strzegących pilnie, aby najmniejszy nawet promyk światła postępu nie przedostał się do muzyki z którą się zrosli; spychających każdego z drogi, kto nie szedł za nimi lub z nimi—łatwo domyśleć się możemy, w jak ciężkiem Moniuszko znajdował się położeniu. W jak nieprzyjaznych okolicznościach tworzył nie jak pragnął, i nie jak mu natchnienie wskazywało, lecz jak musiał,



dla przypodobania się tłumowi, inspirowanemu przez marną krytykę.

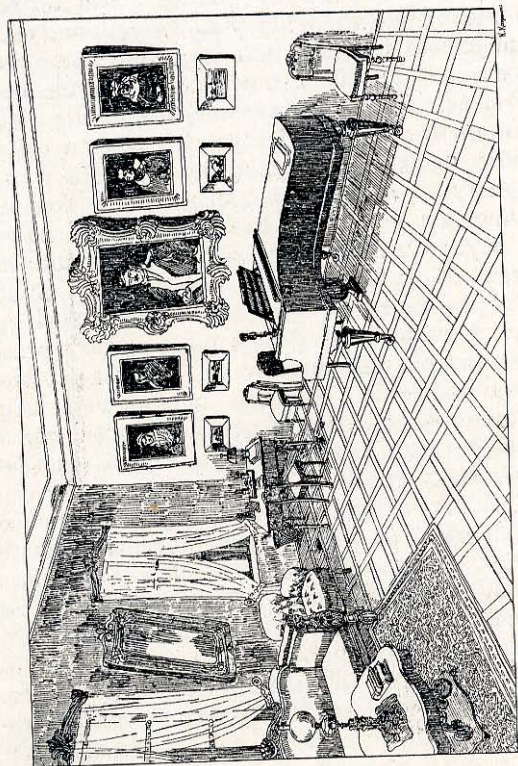
Ale to wszystko tłumacząc Moniuszkę, bynajmniej nie rozgrzesza go z winy, że się zbyt łatwo poddawał nieprzejazdnemu losowi, zamiast harde stawiać mu czoło i walczyć, jak walczyli np. Beethoven i Wagner. Wszakże ich utwory i nowatorstwa także poczytywali współcześni za objawy duszy chorobliwej i za dzieła bezwartościowe, jednakże z obranej nieschodząc drogi, w końcu wszystkie przeszkody zwalczyć i szczęśliwie do celu dotrzeć zdołali. A doszli dzięki wytrwałości, czy tylko uporowi swemu i szczęściu, gdy Moniuszko nie posiadał ani energii, ani wytrwałości czy uporu właściwego litwinom\*), ani nawet szczęścia. Z obawy o los licznej

\*) Tak przynajmniej twierdzi przysłowie: „Uparty jak litwin“. Wbrew jednak powszechnemu mniemaniu, Moniuszko nie był litwinem. W liście bowiem z dnia 22 października 1855 r. (z Wilna), który posiadam w swoich zbiorach, pisze do Sikorskiego: „Wierzaj mi kochany Józefie, nie jak Litwinowi (gdyż nim nie jestem,—gniazdo nasze w Podlasiu, a gałązki która się ztamtąd na Litwę zawieruszyła, ja jestem drugim ledwo kolankiem), więc wierz powtarzam w nasze uczucia najczyściej dla Ciebie i dla Twoich przychylnie“ etc.

p. a.

rodziny, komponował podług gustu tłumów i niekompetentnej krytyki, wszystkim z drogi ustępował i nigdy nikogo o nic nie prosił. Pomimo wielkiego powodzenia swych oper i ciężkiego położenia materialnego, nie dopominał się, wzorem wszystkich innych członków opery, o podwyżkę pensji, która wynosiła tylko 1200 rubli rocznie, a w konserwatorium 600 rubli. Nie targował się nawet z wydawcami swych dzieł, brał co mu dawano. Gdy mu zbrakło pieniędzy na obiad, chwycił pióro do ręki, i w ciągu jakiejś godziny wykończył rękopis pieśni, który przez służącą posyłał—często nie dołączając żadnego listu—do księgarni nakładowej. Księgarz w odpowiedzi doręczał służącej, zależnie od rozmiaru kompozycji, pięć, częściej tylko trzy ruble.

Z tak skromnych dochodów, wzmacnianych niekiedy przez udane koncerty benefisowe, utrzymywał teściową, żonę i siedmioro dzieci. Często jednak owe z niecierpliwością oczekiwane benefisy nie dopisywały. Do ostatniego nawet dopłacił 14 rubli. Było to jednak ostatnie już niepowodzenie materialne. Tak jakoś bowiem los ironicznie sprawą pokierował, że w ostatnim roku życia Moniuszki, obficie zaczęły napływać z Petersburga, Moskwy, Pragi i innych miast tantjemy z



Pokój, w którym Moniuszko umarł.

przedstawień „Halki“, o tyle przynajmniej dostateczne, że on, któremu jeszcze na 5 miesięcy przed zgonem położył lichwiarz areoszt na pensji w poszukiwaniu marnych 125 rubli, wkrótce potem spłacił nietylko ostatni swój dług, lecz począł już nawet odkładać fundusz na wycieczkę do Bayreuth (gdzie wówczas zaczęto budować teatr Wagnera), na zapowiadane przedstawienia „Nibelungów“, i w celu poznania się z głośnym już wówczas ich autorem.

Niestety! — z mocno spóźnionego uśmiechu losu niedługo korzystał. Ciężkie zgryzoły, jakimi go przez całe życie karmiono, niepowodzenia materialne i moralne, oraz upokorzenia, jakie musiał znieść, zmogły w końcu silny jego organizm i na czynności serca wpłynęły szkodliwie. Dnia 4 czerwca 1872 r., wracając o 10-ej rano z kościoła do domu, został dotknięty na schodach atakiem sercowym; o godzinie 6 po południu zasnął na zawsze w samej sile wieku, licząc zaledwie lat pięćdziesiąt trzy.

Wykształcenie humanistyczne posiadał Moniuszko wysokie; fachowe mniej było dostateczne. Przy komponowaniu kierował się głównie intuicją samorzutną i natchnieniem, które mu podsuwało piękne i oryginalne pomysły. Nierzadko bowiem zdobywał się nie-

tylko na cudne melodie, lecz i na wysoce zajmujące kombinacje harmoniczne i polifoniczne, których jednakże wyzyskać precyzyjnie i — zwłaszcza przędzy polifonicznej — snuć konsekwentnie nie potrafił. A przytem nie chciał nawet gimnastykować się w tym czynniku techniki kompozytorskiej, z obawy utraty popularności.

Tworzył niesłychanie szybko. Jako melodysta był niewyczerpany. Pod tym względem można go stawiać na równi jedynie z Mozartem, Szubertem, Rossinim i Chopinem.

Miał swój własny styl, który go znamienne wyróżniał z grona kompozytorów. Pod względem jednak formy, sposobu wyrażania się muzycznego i opracowania technicznego, chętnie poddawał się wpływowi Chopina, Mendelsohna, Webera, a niekiedy, przygodnie, i Wagnera.

Zmarł przedwcześnie dla sztuki. Świeżość pomysłów muzycznych, melodyjnych i harmonicznych w ostatnich pracach Moniuszki świadczyła wymownie o niewyczerpanej sile władz umysłowych, i bujności twórczej jego fantazji. Nie jednym przeto jeszcze dziełem wartościowym mógłby wzbogacić literaturę muzyczną w ogóle, a polską w szczególności. Nie ulega bowiem wątpliwości, że bliższe poznanie się z Wagnerem i jego dzie-



Moniuszko na łożu śmiertelnem.

łami—o czym w ciągu ostatnich lat marzył— może wpłynęłoby dodatnio na formę i tematyčno-techniczne opracowanie dzieł Moniuszki; polskość ich wszakże pozostałaby nie-skażoną. Miał bowiem o posłannictwie muzyków polskich takie same zdanie, jakie później wygłaszał Saint-Saëns o francuskich, gdy ich „młoda Francja“ wagneryzowała. Wagner — mówił Saint-Saëns — jest niem-cem w swoich utworach, i to jeden więcej tytuł do jego sławy wiekopomnej, a zara- zem... i jeden więcej przykład do naślą- dowania przez muzyków doby dzisiejszej. Jeśli bowiem pragną być Wagnerami, nie- chajże będą nimi, ale w zakresie cech swej własnej narodowości.

To znaczy: niechaj wchłaniają w siebie wszystkie zdobycze innych narodów, teore- tyczne i w praktyce już stosowane, ale nie- chaj je godzą z cechami charakteryzującymi własną ich narodowość, i tej narodowości muzykę.

Tylko tą drogą może słowiańszczyzna wyrzucić hegemonję muzyczną Niemcom—na co już zanosić się zdaje. Nad tem właśnie pracował Chopin, nad tem później Moniusz- ko, oraz muzycy innych narodów słowiań- skich: Glinka, Dargomyżski, Czajkowski, Smétana.

Jak wielki Chopin i owi muzycy, równie też i Moniuszko nie dążył żeby zostać „pa- wiem narodów“ ale też nie chciał być i „papugą“, obcą mowę bezmyślnie naśladu- jącą. Był kompozytorem samodzielnym, za- razem kosmopolitycznym i narodowym-pol- skim.

Tytuł to poważny, dający Moniuszce do- stateczne prawo do nieśmiertelności.





Pomnik Moniuszki  
w kościele Wszystkich Świętych w Warszawie.